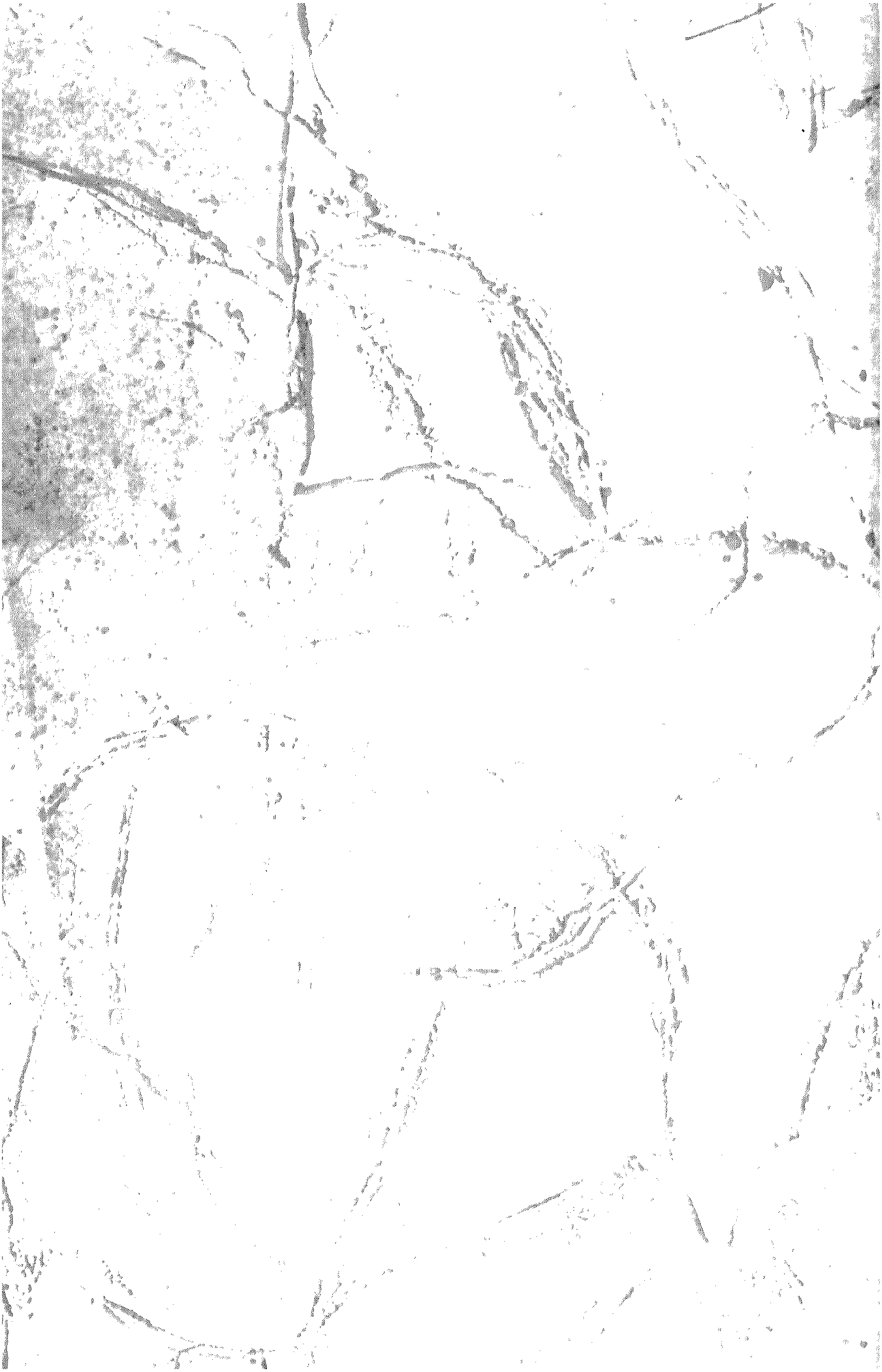


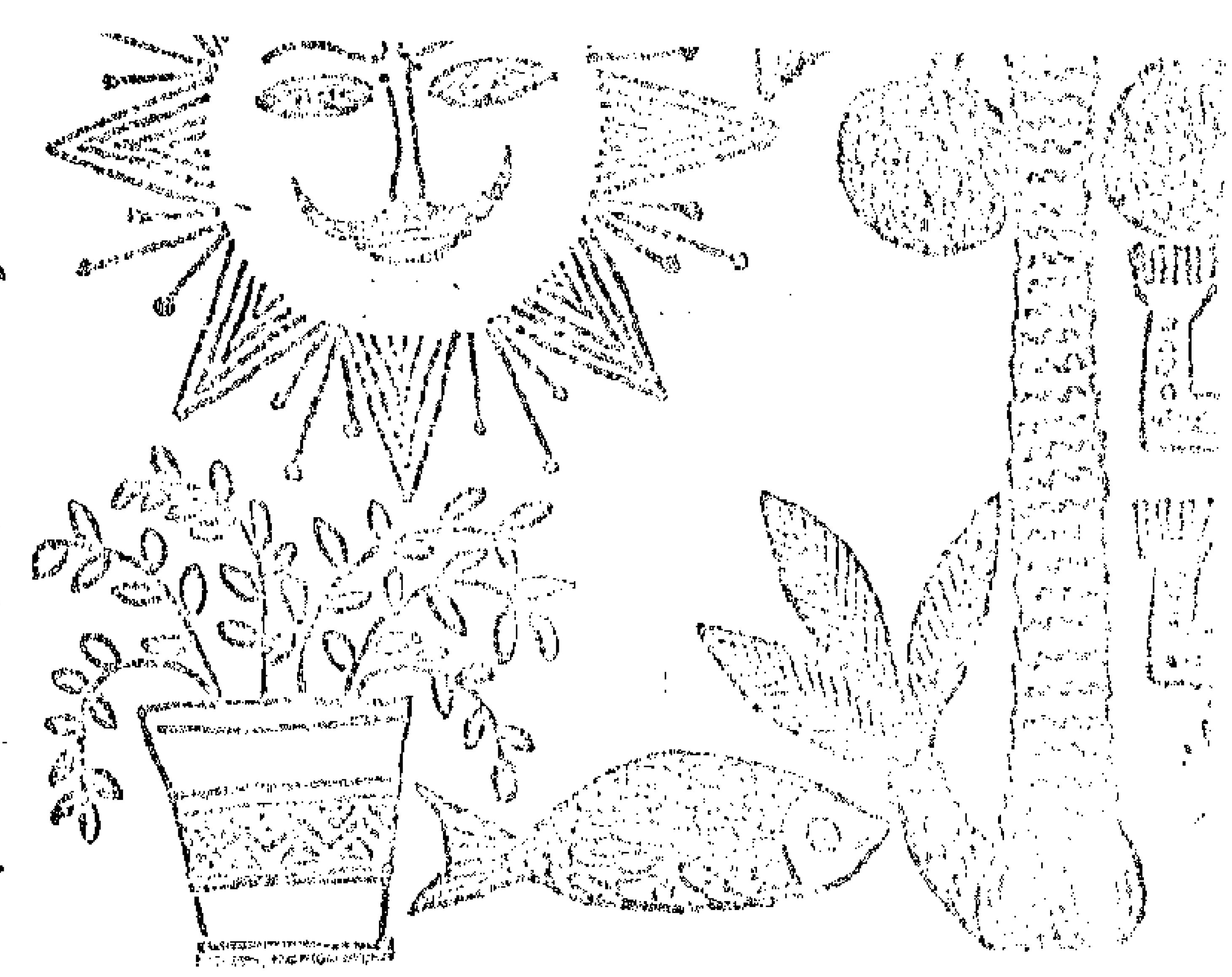


الفنون الشعبية



العدد ٣٠ ـ ٣١
يناير ـ يونية
١٩٩٠
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئه المصريه العامه لكتاب





الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :

ا . د . سمير سرحان

رئيس التحرير :

ا . د . أحمد على مرسى

الإشراف الفنى :

ا . عبد السلام الشريف

مدير التحرير :

ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :

ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم

العدد : ٣٠ - ٣١

يناير - يونيه ١٩٩٠

فهرس

العدد (٣٠ ـ ٣١) يناير ـ يونيه ١٩٩٠

صفحة

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
ـ اشرف محمد عبد القادر
ـ عمرو حسن محمود حسيب
ـ نادية بدوى
ـ ناهد شاكر

● صورتا الغلاف :
من احتفالات شهر رمضان
للفنان محمد بغدادى

هذا العدد

يصدر هذا العدد متضمنا العددين ٣٠ ، ٣١ وتعتذر أسرة تحرير المجلة عن هذا التأخير الخارج عن ارادتها .

ويشمل هذا العدد العديد من الدراسات التى تتناول قضايا الابداع الشعبى والموضوعات التى تكشف عن جوانب من قيم هذا الابداع .

ويستهل العدد الأستاذ صفوت كمال بمقال عن الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى باعتبار أنها الركيزة الأساسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية ، ومن أهم الموضوعات التى يجب أن تولى عناية خاصة .

ويقدم الأستاذ صفوت كمال عرضا للجهود الواعية التى تمت بهذا الصدد فى مصر ، وماحققته هذه الجهود من نتائج طيبة فى هذا المجال ، كما يضع تصورا علميا من أربع عشرة نقطة للحفاظ على مصادر هذا الابداع الشعبى الأصيل ، ازاء التحولات الثقافية العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام السريعة الانتشار ، وكذلك المتغيرات المتتابعة فى الحياة الاجتماعية لشعوبنا العربية ، مكررا **ما سبق أن طالب به مرارا وتكرارا من ضرورة انشاء هيئة أو منظمة عربية تسعى الى توحيد جهود العاملين العرب فى هذا المجال الهام من مجالات ثقافتنا العربية الأصيلة .**

وحول توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية يقدم لنا **الدكتور/ مراد عبد الرحمن مبروك بعض ملامح الأشكال التراثية الشعبية فى الرواية المصرية انطلاقا من أن بناء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، حيث يعد الشكل بمثابة الاطار أو القالب الذى يحوى مجموعة الأسس الفنية فى العمل الروائى ويحكم بناءها** ، وعلى هذا الأساس يبرز الشكل الفنى بروزا جليا من بين مجموعة هذه الأسس ، **ويبدو عالما قائما بذاته .**

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن أن الشكل الفنى فى الرواية المصرية يتبلور فى ثلاثة مستويات ، **المستوى الأول** ، تطغى فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة ، **والثانى** ، على العكس من ذلك ، تطغى فيه الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية ، **أما المستوى الثالث والأخير** ، فقد تحققت فيه الموازاة الفنية بين كلا البعدين التراثى والمعاصر ، ومثل الكاتب لهذه المستويات الثلاثة ببعض الروايات لمجموعة من الروائيين المصريين من بينهم نجيب محفوظ وفاروق خورشيد ، وقد اقتضى منه ذلك ، وهو المعنى بالاطار الخارجى للعمل الروائى ، أن يعرج سريعا على الحدث واللغة والشخصية فى هذه الروايات لتأكيد رؤيته بهذا الخصوص .

كما يقدم لنا الباحث/ عادل ندا عرضا ضافيا لكتاب « الحكاية الشعبية » لرائد الفولكلور العربى الراحل ، الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس مؤكدا فى بداية العرض على أن هذا الكتاب يعد كتابا مؤسسا فى مجال الدراسات الشعبية ، فاستعرض المقدمة وما ورد بها من مصطلحات كالحكاية والقصة والمقامة والسمر والخبر والخرافة والمثل والحدوتة ، ثم فصول الكتاب ، واحد اثر الآخر ، وذلك فى ايجاز يؤكد ثراء الكتاب ، وحفوله بالعديد من القضايا حول موضوع الحكاية الشعبية ، **ورأى الرائد الراحل فيها .**

أيضا يقدم الأستاذ/ عبد العزيز رفعت بعض القضايا التى يثيرها النص الشعبى « متـولى الجرجاوى » ، وذلك فى دراسته «متولى الجرجاوى — قضايا على هامش النص » ، وقد أشار فى مقدمة الدراسة الى أن النماذج المتوفرة لديه ، وكذلك التى وصلته من هذا النص ، تؤكد على أن التغير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشكل لا بالمضمون ، شأنه فى ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبى القصصى المنظوم ، وبخاصة تلك التى ليس لها أساس نثرى . وهو بهذا الصدد يجدول الخلافات فيما بين ستة نماذج لنص « متولى الجرجاوى » ، مشيرا الى أن النص المدون يتمتع بفنية خاصة فى طريقة نظمه ، قد يكون أهم أسبابها تأكيد الراوى على الامكانات الضخمة للتاليفات أو التوفيقات التى يتمتع بها فى حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة .

وحيث يتزايد الاهتمام بالفنون الشعبية فى وطننا العربى الكبير يجدد الأستاذ/ مختار سيد أحمد دعوة الأستاذ/ أحمد رشدى صالح بصدد قيام مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية ، مهمته توظيف المواد الفولكلورية العربية توظيفا علميا فى خدمة أغراض التنمية ، باعتبار أن هذه المواد ما هى الا تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة العربية ، وتقتضى الضرورة بالفعل البدء فى انشاء هذا المركز الفولكلورى ، حتى لا تفقد الجهود التنموية، وكذلك النشاطات الفولكلورية المتزايدة، الكثير من امكانيات الاستفادة بتراثنا الضخم البالغ التنوع والحيوية .

وعن « الرقص فى مصر القديمة » يقدم لنا الأستاذ/ لويس بقطر دراسة تنطلق من فكرة يسعى الكاتب الى تحقيقها . وهى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا عن فكرة التواصل ، ولأن ذلك لا يتأتى لغير ذوى النظرة الشاملة ، فان البداية الصحيحة لمعالجة موضوع يهدف الى تحقيق هذه الفكرة تكون — كما يقول الكاتب — فى التعرف على البداية القديمة لأصوله ، لهذا يعكف الأستاذ/ لويس بقطر على وصف بعض الرقصات من المراحل المختلفة فى مصر القديمة ، بحيث تتكون لنا فكرة مادية ملموسة عنها ، ثم يعمد بعد ذلك الى محاولة تحديد بعض أنواع هذه الرقصات ، تاركا لدارسى الفنون الشعبية ، وبخاصة الرقص ، مهمة القيام باجراء مسح شامل للرقصة المصرية الشعبية ، فى شمال مصر وجنوبها وشرقها وغربها ، وعلى أساس من منهج تاريخى ، حتى يمكن رؤية المتشابهات والرجوع بها الى الوراء ، ومتابعة المتغيرات ومعرفة أسبابها ، بما يساعدنا على فهم حضارتنا فى تواصلها .

كما تقدم لنا الباحثة / ذكاء الأنصارى دراسة عن « الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون »، أحد اعلام الأدب المصرى فى القرن التاسع الهجرى ، وفيها تعرض لحياته ، وشعره ، وعلاقة الموسيقى بأوزان الشعر ، وقوانين كل منهما ، لتخلص من ذلك الى المقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون مثل مقام الرهاوى ، الحسينى ، النسيكا ، الأصبهان ، الجيهاركاه ، وأخيرا الراست ، ولتؤكد لنا أن ابن سودون ، الذى حفل شعره بالكثير من الصور عن حياة الشعب المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ انما كان ، فوق معرفته بالشعر ، على قدر كبير ودراية عظيمة بفن الموسيقى والطرب .

ويقدم الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى دراسة ضافية عن الزناتى خليفة تحت عنوان « الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » ، وفيها يلقى د . الحجاجى الضوء على هذا البطل ، وموقف راوى السيرة الشعبية منه ، وذلك من خلال روايات مجموعة من رواة السيرة من صعيد مصر ودلتاها ، فضلا عن بعض مطبوعات السيرة الهلالية المعروفة ، ويقرر الدكتور الحجاجى أن الزناتى خليفة يبرز فى السيرة الهلالية ليس على اعتباره بطلا مضادا لأبى زيد الهلالى وانما على اعتباره بطلا معاديا ، يملك كل مقومات البطولة والشرف ، والواضح أن مصطلح « البطل المعادى » هذا قد اشتقه الدكتور الحجاجى من « العداء » ، وهى صفة الحالة التى التقى فيها الزناتى خليفة مع أبى زيد الهلالى فى الجزء المعروف من السيرة بالتغريبة .

وتحفل هذه الدراسة الشيقة بالكثير من المقارنات ، والتحليلات الثاقبة ، وتجمع كل الروايات المقارنة على أن قتل دياب بن غانم للزناتى لم يكن فخرا له ، وانما كان شهادة لرجل الغرب الكبير ، الذى باع عمره فى سبيل أرضه ووطنه ، وليخلد الراوى الشعبى اسمه فى سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتى مازالت تعيش فى وجدان شعبنا العربى وواقعة حتى الآن .

★ ★ ★

وعن « سكان الصحراء الشرقية..البشارية » تقدم لنا الأستاذة نادية بدوى دراسة ميدانية تتناول أصلهم وحياتهم وتقاليدهم وعاداتهم وشمائلهم ومعتقداتهم ومعارفهم وموسيقاهم وبعض آدابهم الشعبية وتقول أن البشارية فرع من فروع قبائل البجا ، التى تعد من أقدم الشعوب التى عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر ، وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنه قبل الميلاد ، وقد استعان بهم المصريون القدامى فى أعمالهم الحربية ، وأطلقوا عليهم كلمة « ميجا » أو « ميجاوى » وهى كلمة فرعونية تعنى : الرجل المحارب ، كما يؤكد العالم الأنثروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الأنثروبومترية التى أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التى تقطن الصحراء الشرقية من هذه القبائل شديدة الشبه بالقدماء المصريين فى عصر ما قبل الأسرات ، كما تعتبر قبائل العبابدة والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجاشبها بالفراعنة ، وأيا كان الأمر فان مثل هذه الدراسات الميدانية هو ما يجب أن يحظى بعناية خاصة من الباحثين والدارسين الفولكلوريين والانثروبولوجيين على مستوى عالمنا العربى بعامة ومصرنا بخاصة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ/ عبد التواب يوسف عرضا شيقا لثلاثة كتب عن التراث والمأثورات الشعبية ـ الأول : كتاب الأديب الشاعر طاهر أبو فاشا ـ رحمة الله ـ الذى تناول فيه واحدا من أهم كتب الفكاهة فى القرن السابع عشر الميلادى ، وهو « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويعد هذا الكتاب وثيقة شعبية عن الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى ، وقد وضعه آنذاك الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى .

أما الكتاب الثانى فهو الكتاب الذى أعده الأستاذ / محمد ابراهيم الميمان عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، ولصعوبة هذه المفردات ، التى صنفت فى شتى مناحى الحياة اليومية ، فقد قام بشرحها ، أو ترجمتها كما يذكر على صفحة الكتاب الخارجية ، الأستاذ / عبد العزيز محمد الذكير .

أما الكتاب الثالث والأخير فهو كتاب «حكايات من أفريقيا» ، والذى صدر متزامنا مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا بمدينة **المعز** ، ومحتويا على ست عشرة قصة من أجمل القصص الشعبية فى القارة العذراء « أفريقيا » .

كما يقدم الأستاذ / علاء الدين وحيد عرضا لكتاب « المدينة المغرقة » للباحث العراقى عبد العزيز العانى ، وهذا الكتاب جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها العانى عن مدينة « عنة » العراقية ، التى توشك أن **تختفى من الوجود غرقا ، بعد** اتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات ، كما غرقت النوبة بعد بناء السد العالى ، وهو يشتمل على عرض دقيق للحياة العملية والاجتماعية والعامة لمدينة « عنة » فى معالجة فولكلورية لاتنفصل عن الواقع وانما ترتبط به أشد الارتباط .

أما الأستاذ / عبد الغنى داود فيعنى بالتراث الشعبى فى رواية « وداعا للسلاح » للكاتب الأمريكى الشهير أرنست ميللر هيمنجواى (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) ، مؤكدا على أن كل أجيال الروائيين فى العصر الحديث يحفلون احتفالا شديدا بالتراث الشعبى ، وهيمنجواى وحده هو الذى يستعمل المادة الفولكلورية ليتوسط فيما بين نفسيتين متضادتين (هما نفسية الفنان فى الحقيقة) الأولى : أدبية ذهنية ذات مستوى رفيع ، والثانية : عادية ودارجة وعامية ، لكن كلتاهما أصيل وصادق ، وفيهما يتجسد ابداع الفرد الفنان وفنه الأعظم .

وتحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ / صفوت كمال عرضا وافيا للرسالة التى تقدم بها الباحث / أشرف محمد عبد القادر لكلية التربية الفنية بجامعة حلوان لنيل درجة الماجستير فى التربية الفنيـة ، وعنوانهـا « مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد ، والافادة منها فى اثراء تدريس الأشغال الفنية » ٠

كما يقدم المهندس / عمرو حسن محمـود عرضا للرسالة التى تقدمت بها الباحثـة / ليلى كمال فتوح لكلية التربية الفنية ـ أيضا ـ بجامعة حلوان ، للحصول على درجة دكتـوراه الفلسفة فى التربية الفنية ، وعنوان الرسـالة « أساليب تطوير عناصر وحدة الاضاءة لاثراء المشغولة الفنية عند طلاب كلية التربية الفنية » متخذة فى رسالتها الفن الشعبى مصدر الهام يمكن الاستفادة منه فى اعطاء المشغولة الفنية المتمثلة فى وحدة الاضاءة « الأباجورة » بعدا تاريخيا بالاضافة الى شكلها الجمالى المبتكر ٠

كما يقدم الباحث / مصطفى شـعبان جاد عرضا للرسالة التى تقدم بها الباحث / عطارد عبد المجيد شـكرى الى المعهد العـالى للفنون الشـعبية للحصـول على درجـة الماجستير من أكاديمية الفنون وعنوان هذه الرسـالة « فن الأداء الشعبى ـ دراسة ميدانيـة لفن المؤدى الشعبى ، ودوره فى القص الشعبى » ٠

أما الكاتب / محمد سيد ياسـين فيقدم لنا جولته فى المعرض النوبى ، الذى اقيم بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين ، وذلك بمقر المعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة ، والذى امتد لمدة أسبوع من افتتاحه فى ١٩٨٩/١١/٢٣ م ، وشارك فيه العديد من الفنانين بأعمالهم المختلفة ، كما صاحبه برنامج ثرى من المحاضرات والندوات ٠

أما الدكتور / ياقوت الديب فهو يختار المجال السينمائى ، ويقـدم لنا من خـلال فيلم « الأراجوز » للمخـرج المصرى هانى لاشين ، الأجرومية الجديدة للتعامل مع التراث الشعبى فى السينما المصرية ، وعلى اعتبار أن هذا الفيلم هو الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبى أعلى مستوى من التوظيف وهو مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره فى آن ٠

ويختتم جولة هذا العدد الباحث / ابراهيم حلمى فى معرض « منمنمات عربيـة » ، الذى أقامه الفنان محمد بغدادى فى الفترة من ٢ : ١١ يوليو ١٩٨٩م ، وقد تضمن المعرض العـديد من اللوحات التى تستلهم تراثنا الفنى ، العربى والاسلامى ، بأبعاده الثرية المتعددة ٠

★ ★ ★

الحفاظ على مصادر الإبداع الشعبى

صفوت كمال

لا شك أن عملية الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى تحتاج الى جهود متضافرة متعددة تعى مسؤوليتها العلمية والقومية ، فى هذه العملية التى ترتبط بأهم مقومات الثقافة القومية للمجتمع باعتبار أن ثقافة أى أمة تتكون من شقين أساسيين هما تراثها الثقافى المدون والمحفوظ وتراثها الثقافى الشفاهى المتناقل شفاهة عبر الأجيال •

هذه العملية العلمية للحفاظ على مصادر الابداع الشعبى ترتبط أساسا بعملية جمع وتسجيل وتحليل وتصنيف أشكال هذا الابداع المتنوعة ودراسة أنماطه المتعددة .. سواء كانت وسيلة هذا الابداع الكلمة المصاغة شعرا أو نثرا فى فنون الأدب الشعبى أم كان وسيلته النغم والايقاع فى فنون الموسيقى ، أو الحركة الايقاعية المكونة لمختلف أنماط الرقص الشعبى ، وأنواعه أم كانت وسيلة هذا الابداع ، الخط واللون والكتلة المشكلة للفنون التشكيلية بقيمها الجمالية أو الفنون التطبيقية بوظائفها النفعية أو فى مجال الحرف اليدوية ذات القيمة الفنية ، أم كانت وسيلة التعبير الاشارة والايماءة كمادة أساسية لفنون التمثيل والتعبير الدرامى •

وكل ذلك فى اطار من العادات والتقاليد مع فنون المهارات والفروسية واللعب مما يعبر عن النشاط الذهنى والجسمانى للانسان وتحمل فى نفس الوقت دلالات من أنماط الابداع الفنى الشعبى .. وتعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن فكر ووجدان المجتمع •

ولقد اهتمت مختلف أقطار الوطن العربى بدراسة وجمع أنماط مختلفة وأنواع متنوعة من أوجه هذا النشاط الابداعى الفنى الشعبى فى محاولة للتعرف على القدرات الابداعية الذاتية للمجتمع .. وكشكل آخر من أشكال الاهتمام بالذاتية الثقافية للأمة .. أو كوسيلة من

وسائل البحث عن مصادر أصيلة من مصادر الابداع الفنى الحديث ٠

واذا كانت حركة الفولكلور العالمية ، أخذت مجالها بين العلوم الانسانية منذ منتصف القرن الماضى ٠٠ فان حركة الفولكلور العربية على الرغم من امتداد الجهود السابقة فى مجالها ترجع الى أكثر من الف عام ٠٠ الا أنها لم تأخذ شكلها العلمى الحديث الا منذ منتصف هذا القرن متواصلة فى ذلك مع الجهود المبذولة من قبل فى الحفاظ على شخصية الأمة (١) ، ومتواصلة فى آن آخر مع الحركة العلمية والفنية العالمية ، التى سادت فى مجال العلوم الانسانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وازدياد وسائل الاتصال ، وانتشار وسائل الاعلام ، وكذلك ما تحققه من تقدم فى مجالات العلوم الانسانية ٠ وفى مصر بدأ الاهتمام العلمى بدراسات الابداع الشعبى المصرى تراثا ومأثورا منذ أوائل هذا القرن ٠٠ الى أن استقر بشكل ايجابى فى منتصف هذا القرن ، وحينما اهتمت الدولة اهتماما مباشرا بالفنون الشعبية المصرية ، فانشأت فى أكتوبر ١٩٥٧ أول مركز للفنون الشعبية فى البلاد العربية يختص بجمع وتسجيل وتصنيف ودراسة أشكال وأنواع وأنماط الفنون الشعبية ٠٠ كما أرسلت البعثات الدراسية للتخصص فى فروع هذا العلم الى الدول المتقدمة فى هذا المجال ٠٠ وقد واكب ذلك أيضا الجهود المبذولة فى الجامعات المصرية للاهتمام بهذا الابداع الشعبى الى أن أنشىء فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، كرسى أستاذية للأدب القومى المصرى ٠٠ كما أدرجت مادة الفنون الشعبية ، وفنون البيئة ضمن المقررات الدراسية ومناهج الدراسة بالكليات والمعاهد الفنية ٠

كما تكونت الفرقة القومية للفنون الشعبية التى قدمت أول عروضها عام ١٩٦٣ ٠

كما أعدت رسائل للماجستير والدكتوراة عن موضوعات متعددة ومتنوعة فى فروع الابداع الشعبى فى الجامعات المصرية والمعاهد الفنية ٠ كما رصدت الدولة جوائز تشجيعية وتقديرية وأخرى للمهتمين بدراسات الابداع الشعبى وصدرت دورية سنوية للفنون الشعبية عام ١٩٥٩ ثم مجلة الفنون الشعبية عام ١٩٦٥ ٠ وكل ذلك يهدف اثارة الوعى العلمى والقومى للاهتمام بالابداع الشعبى بمختلف فروعه وأنواعه ٠ ونظمت ندوات ولقاءات بحث ومؤتمرات ومهرجانات تبحث وتناقش وتقيم أشكال ومجالات هذا الابداع الفنى الأصيل ٠

كما أفردت وسائل الاعلام وبخاصة الاذاعة والتليفزيون برامج خاصة للفنون الشعبية غير ما تتضمنه البرامج الاذاعية من مواد من الفنون الشعبية (٢) ٠

كما كونت الدولة فى اطار هيئة الثقافة الجماهيرية فرقة الآلات الموسيقية الشعبية ، تضم عازفين أصليين من الفنانين الشعبيين حملة التراث الشعبى الأصيل من عازفى رباب أو سمسمية أو مزمار أو آلات ايقاعية أو ناى ومنشدين للسير الشعبية ومداحين ، الى غير ذلك من الفنانين الشعبيين ، تشجيعا لهم ولغيرهم على الاستمرار فى ممارسة فنونهم وتقديمها لأهل المدينة داخل القطر ، ولغير أبناء الوطن فى الخارج للتعريف بأشكال الابداع الفنى الشعبى الأصيل ٠

كما كونت الدولة متحفا متخصصا فى هذا المجال ضمن أعمال مركز الفنون الشعبية يضم مقتنيات فنية من الابداع الفنى الشعبى الأصيل، كما ضم المتحف الزراعى بالدقى قسما خاصا عن

---

(١) راجع دراستنا « مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة » مجلة عالم الفكر ٠ المجلد السادس ، العدد الرابع ، الكويت ١٩٧٦ ٠

ودراستنا ، دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، العدد ٢٩ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٩ ٠

(٢) راجع دراستنا ، الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، شتاء ١٩٨٦ ٠

الفنون الريفيـة موضـحا أشكالهـا علاوة على ما يضمه من أنماط الحيـاة الريفية ، كما يضم المتحف الاثنوجرافي نماذج أخرى من الابـداع الشعبى فى المجتمع المصرى ٠

كما شجعت الدولة عمل أفلام تسجيلية عن موضوعات من الابداع الفنى الشعبى والاحتفالات الدينية والعامة ، وكذلك اقامة المعارض الفنية للتعريف بأنماط هذا الابداع ٠ وأنشأت مراكز لرعاية بعض أنماط من الفنون والحرف الشعبية مثل فنون النسجيات والصناعات الشعبية ذات القيمـة الفنيـة والتاريخيـة كخرط الخشب ، والزجاج اليدوى ، وصـناعة الخيامية ، وطرق النحاس ، وتطعيم الخشب الى غير ذلك من فنون الحرف والصناعات الشعبية ذات القيمة الجمالية٠

وقد أثمرت تلك الجهود الواعية فى مختلف مجالات المعرفة الفنية والعلمية بمصادر الابداع الشعبى عن انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨٢ كمعهد متخصص للدراسات العليا ضمن معاهد أكاديمية الفنون يعمل على تخريـج جيل من الباحثين والدارسين المتخصصين أكاديميا فى دراسات الفنون الشعبية ٠ ويواصل الدارسون بدراستهم الأكاديميـة جهود جيل الرواد الذين أسسوا حركة الفنون الشعبية المصرية والعربية، ولكى يواجه هذا الجيل من الباحثين والدارسين عمليـة التحولات الثقافيـة الكبيرة والمتغيرات الحضارية السريعة وتأثير وسائل الاعلام المتعددة على عملية الأصالة فى الابداع الشعبى ٠

ولقد حققت الجهود المبذولة خلال هـذه الحقبة القصيرة من الزمن نتائج طيبة فى الحفاظ على مكونات ومصـادر الابداع الشعبى ، على الرغم مما واجه هذا الابداع من صعوبات فى تحقيق مسيرته الحضارية ازاء المتغيرات السريعة فى الحياة اليومية للانسان المعاصر ٠ فظهر دراسات عديدة علمية وفنيـة تكشف عن خصـائص ومقومات أشكال متعددة من هذا الابداع الشعبى ٠

وأصبحت عناصر وموضوعات من هذا الابداع مصدر الهام فنى لكثير من الفنانين المحدثين فى أعمالهم الفنية المحدثة سواء أكان ذلك فى مجال الفنون التشكيلية ، وبخاصـة فنـون الرسم والتصوير والطباعة على المنسوجات أم فى مجال فنون الأدب من شعر عامى أو فى فنون الرواية والمسرحية بصفة خاصة ٠ أم كان ذلك فى مجال الموسيقى وفنون الغنـاء ، فظهرت أعمال فنيـة تعتمد على جمل موسيقية شعبية وظفها الفنان الحديث فى أعمـاله الفنية الحديثة ، فى بنـاء فنى جديد ، كشف عن جمـال هـذه الألحان الشعبية الأصيلة ٠ بل لقد زاوج ذلك أيضـا عروض فنيـة فى فنون الرقص والاستعراضات الفنية بل لقد قدمت فرقة باليه القـاهرة عملا فنيا متكاملا يعتمد على موضـوعات من الابداع الفنى المصرى ٠ وقد تم كل ذلك بطواعية فنية ووعى علمى قومى ٠

كما كان للقاءات العربية فى مجالات دراسات الفنون الشعبية أكبر الأثر فى النظر الى المأثورات الشـعبية العربيـة كوحدة واحدة ، والى نحو محاولة وضع منهج عربى لدراسة هذه المأثورات والاتفاق على أسلوب شبه موحد فى طرق جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية العربية ، حتى يسهل عمل الدراسات المقارنة وتبادل المعلومات بين مراكز البحوث والمعاهد المتخصصة فى هـذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة العربية (١) ٠

وفى الواقع لقد حققت تلك الجهود المتتابعـة والمتلاحقة وعيا ثقافيا وعلميـا وفنيـا بضرورة الحفاظ على خصائص الابداع الشعبى باعتبـار أنـه الركيزة الأسـاسية والعنصر المحورى فى بنية الثقافة العربية بل وأنه مصدر أساسى من مصـادر التعبير عن الشخصية الثقافية الأصيلة للانسان العربى ٠

وفى تصورى ان أهم ما يجب أن نسعى الى تحقيقه ، فى الحفـاظ على مصـادر الابـداع الشعبى ، وبخاصـة ازاء التحولات الثقافيـة العديدة ، ومنتجات وسائل الاعلام ، السريعـة

---

(١) راجع دراستنا « التراث الشـعبى والتخطيط المستقبلى » ، المجلد الثالث القسم الأول من الخطة الشـاملة للثقافة العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الكويت ١٩٨٦ ، ص ٢٥١ ــ ٢٠٨ ٠

الانتشار ، والمتغيرات العديدة فى الحياة الاجتماعية ، والنهضة القوية للأخذ بأسباب المدنية الحديثة ، والتغيرات العلمية القوية ، أن تسعى للعمل على :

١ ـ التوسع والاسراع فى عمليات جمع وتسجيل مختلف أنماط وأشكال مواد الابداع الشعبى المتعددة والمتنوعة ، وتبويب وتصنيف هذه المواد لتكون ميسرة أمام الباحثين والدارسين والفنانين والمهتمين بالفنون الشعبية ٠

٢ ـ طرح موضوعات محددة من الابداع الشعبى للمناقشة العلمية الدقيقة بهدف الكشف عن الخصائص الفنية لعملية الابداع الشعبى ٠ وكذلك عقد الندوات الثقافية المتخصصة للتعريف بعناصر ومكونات وخصائص هذا الابداع ، ومقوماته الحضارية ، وقيمه الفنية والجمالية ، ووظائفه الانسانية ، بهدف اثارة الاهتمام الجاد بموضوعاته والحفاظ على عناصره الأصيلة ٠

٣ ـ ادراج مواد الابداع الشعبى ضمن برامج التعليم ومناهج الدراسة وبخاصة فى المراحل المتوسطة الاعدادية والثانوية والدراسات الجامعية ٠

٤ ـ تشجيع الدراسات العليا فى هذا المجال وانشاء المعاهد المتخصصة فى دراسات الفنون الشعبية ٠ فقد أثمر انشاء المعهد العالى الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة (عام ١٩٨٢) وكذلك ادراج مادة الفنون الشعبية (الفولكلور) ضمن مقررات الدراسة بجميع معاهد الأكاديمية (الباليه ـ الكونسر فاتوار ـ الفنون المسرحية ـ السينما ـ الموسيقى العربية) منذ عام ١٩٨٤ عن تخريج جيل جديد يهتم اهتماما علميا بمواد علم الفولكلور وأشكال الابداع الشعبى ٠

٥ ـ زيادة المساحة الاعلامية لمواد الفنون الشعبية ودراساتها فى أجهزة الاعلام المختلفة ، اذاعة ، تليفزيون ، صحف ومجلات ٠ فقد أثمر تخصيص برنامج للفنون الشعبية بتليفزيون القاهرة ـ القناة الأولى ـ منذ عام ١٩٦٣ الى الآن وكذلك برنامج مجلة الفنون الشعبية (القناة الثالثة) منذ عام ١٩٨٧ للآن ، علاوة على ما تتضمنه برامج أخرى من مواد للفنون الشعبية وكذلك ما خصصته الاذاعة من برامج للفنون الشعبية فى البرنامج العام واذاعة مع الشعب (١٩٦٤) والبرنامج الثانى ، من برامج ثابتة للفنون الشعبية ودراساته فى أجهزة الاعلام المختلفة ، عن اثارة وعى عام بين عامة الناس وخاصتهم بقيمة هذا الابداع الشعبى ووظيفة تلك الفنون وأهميتها فى حياتهم اليومية الجارية ٠

٦ ـ منح الجوائز وتشجيع العاملين فى مجال الابداع الشعبى تأكيدا للدور الهام الذى يقومون به فى الحفاظ على المكونات الأساسية لثقافتهم الأصيلة ٠

٧ ـ رعاية كبار السن من حاملى المأثورات الشعبية ، وممارسى هذا الابداع الفنى ، والعمل على الاستفادة بهم فى تعليم جيل جديد لما يحفظونه من أشكال هذا الابداع ، وأسرار ممارساته ، وفنية أدائه ٠

ولقد أثمرت الجهود المبذولة فى هذا المجال من خلال المراكز التى أنشأتها الدولة لهذا الغرض عن تكوين مجموعه من الفنانين الشبان الذين مارسوا هذا العمل منذ صباهم ، وتناقلوا خبرة الكبار ، سواء أكان ذلك فى المراكز التابعة لهيئة قصور الثقافة فى مجال الفنون التشكيلية والحرف الفنية اليدوية ، أم فى مجال الفنون التعبيرية من حيث تجميع الفنانين الشعبيين وتقديم عروضهم فى قصور الثقافة واقامة المسابقات بينهم ٠

كما كان لانشاء مركز الفن والحياة ، الذى يضم مجموعة من الفنانين الكبار والفنانين الشبان دور هام فى الوعى الفنى العلمى بموضوعات هذا التراث الشعبى ، واثارة العمل على استلهامه فى ابداعات فنية محدثة سواء أكان ذلك فى مركز قصر المانسترلى أو بيت السنارى أو مركز النسجيات بحلوان أو مركز وكالة الغورى ، الى غير ذلك من جهود أخرى فى قصور الثقافة بالمحافظات أو مراكز تنمية البيئة التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية ٠ وهى كلها جهود مهمة تتكامل مع جهود أخرى متنوعة ومتعددة فى الحفاظ على الخبرة الفنية فى ممارسة تلك الفنون التى تتعرض للاندثار ، ازاء النتاج الصناعى الكمى المحلى أو الخارجى المستورد ٠ وهو أمر فى

حاجة الى اعادة النظر فى التخطيط له من جديد ازاء المتغيرات الحديثة فى الانتاج الصناعى وقدرات وسائل الاعلام الحديثة على الانتشار من خلال الاذاعة المرئية وشرائط الفيديو كاسيت .

٨ ــ العمل على انشاء متاحف متخصصة فى الفنون الشعبية فى عواصم المحافظات واقامة معارض متنقلة لعرض المقتنيات الفنية الأصيلة ، والدراسات التى تكشف عن القيم الفنية والجمالية والتوسع فى اصدار النشرات والكتيبات لتلك المقتنيات والمعروضات . فقد ثبت بالتجربة ان هذه المعارض الفنية تثير فعلا لدى الجماهير الاهتمام بهذه الفنون والحرص على اقتناء نماذج منها .. مما يضفى على الحياة اليومية داخل المنزل أو خارجه .. لمسة أصالة ، تأكيدا للانتماء للثقافة القومية .

وقد ظهر ذلك بشكل واضح ــ حاليا ــ فى أشكال الأثاث المنزلى وأدوات الزينة داخل البيت المصرى ، وكذلك فى الحلى والأزياء والمنسوجات وفنون السجاد الى غير ذلك من أعمال فنية اصطنع فيها الفنان الحديث عناصر جديدة مستلهمة أو مقتبسة من الابداع الشعبى الأصيل . وقد حققت كليات الفنون الجميلة ، والفنون التطبيقية والتربية الفنية دورا مباشرا فى هذا المجال من الابداع الفنى المريب .

٩ ــ تخصيص جوائز خاصة للمبدعين المحدثين الذين يستلهمون عناصر من الابداع الشعبى فى أعمالهم الفنية المحدثة تحقيقا لعملية التواصل الثقافى الحى .

١٠ ــ أن تعامل الفنون الشعبية ــ تراثا ومأثورا ــ على أساس انها مسئولية علمية وقومية يجب أن تتضافر جهود الأمة كلها فى الحفاظ عليها .

١١ ــ تقديم أعمال فنية محدثة للأطفال والشباب تعتمد على مواد وموضوعات من التراث الشعبى العربى لتحقيق التواصل بينهم وبين مصادر الابداع الفنى الشائعة فى حياتهم اليومية .

١٢ ــ اقامة المهرجانات الاقليمية والدولية للفنون الشعبية مع منح جوائز قيمة للفرق المتميزة فى هذه المهرجانات تشجيعا لهم على الاستمرار فى ممارسة فنونهم ولاثارة التنافس الجاد بينهم ، فقد حقق مهرجان الاسماعيلية الدولى للفنون الشعبية دورا هاما فى اذكاء روح التنافس بين الفرق الاقليمية فى مصر . كما كان مهرجان أسوان للفنون الشعبية اضافة فنية تعبيرية جديدة تضاف الى الجهود المبذولة فى مجال نشر الثقافة الفنية والوعى السياحى فى آن .

١٣ ــ العمل على وضع أطالس فولكلورية تكشف عن عناصر ومقومات بنية الابداع الفنى المتوارث وتكون تلك الأطالس ، سبيلا من سبيل حصر مكونات المأثورات الشعبية فى كل قطاع من قطاعات المجتمع ، ولكل نوع من أنواع هذا الابداع ، الذى ما زال محفوظا فى ذاكرة المسنين ، أو مادة معاشة فى الحياة اليومية الجارية .

١٤ ــ وأخيرا وليس آخرا ، فاننى أكرر ما سبق ان طالبت به مرارا ونادى به غيرى أيضا ، من ضرورة انشاء أو تكوين هيئة أو منظمة عربية أو جمعية للفنون الشعبية تسعى الى توحيد الجهود العربية فى هذا المجال الهام من مجالات الثقافة العربية الأصيلة . وعقد دورة منتظمة مرة كل عامين حول موضوع محدد من موضوعات الابداع الشعبى العربى ، يقدم فيها كل قطر عربى دراسة وافية عن هذا الموضوع . وليكن على سبيل المثال الأغنية الشعبية العربية الذى تشرفت بأن قدمت مشروعا الى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية الذى عقد بمدينة فاس فى ابريل ١٩٦٩ بخطة دراسة ذلك أو غير ذلك من موضوعات الابداع الشعبى العربى أو لمناقشة أساليب وطرق دراسة هذا الابداع حتى تتضافر الجهود فى وضع منهج عربى فى جمع وتصنيف ودراسة أشكال الابداع الشعبى العربى .

والله ولى التوفيق ...

توظيف الشكل الشعبي

في الرواية العربية المعاصرة في مصر

د. مراد عبد الرحمن مبروك

(١)

على الرغم من ظهـــور بعض ملامح التراث الشعبي في الرواية المصرية عند جيـــل الرواد الا أن هذه المرحلة لا تعنينا كثيرا • لأن الأسس الفنية في الرواية كانت تتخبط بين الأشكال المختلفة • « ومن الطبيعي ألا نتوقع الكمال من جيل الرواد • فقد كان شكل القصة عند معظمهم مضـــطربا بين الحكاية والنزعه الروائيـــة والتركيز على الشخصية ، ومحاولة قص تاريخ حيـــاتها واخضاع القصة لمنافع علميـــة ، او لمذاق شعبي يلتمس الغريب والمثير » (١٠) كمـا أن احتواء هذه الروايـات على بعض ملامح السير والحكايات الشعبية لم يكن يعنى به استلهام الشكل الشعبي وتوظيفه فنيا فقد كانت الرواية في هذه المرحلة غير مســتقرة على شكل معين • وكان اقترابها من الشـكل الشعبي تجريبا وليس توظيفا • وما يعنينا هو المرحلة التي ظهرت فيها الارهاصـــات الأولى لتوظيف الشكل الشـــعبي بقصد ابراز دلالات ايحائية ورمزية • وقد بدأت الارهاصات الأولى لتوظيف هذا الشكل في رواية طه حسين « أحلام شهرزاد » سـنة ١٩٤٢ ، ثم تطور هذا الشكل في روايات فاروق خورشيد « ســيف بن ذي يزن » سنة ١٩٦٣ ، « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ ، ثم تطور بعد ذلك أيضا في روايات « مالك الحزين » لابراهيم أصلان ، و « الحرافيش » و « ليالي ألف ليلة » لنجيب محفوظ •

وقد إتضح لنا أن الشكل الشعبي في الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة • لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر • لأنها كانت أكثر تعبيرا عن الواقع التراثي منها عن الواقع الحاضر • ثم تطـــور بعد ذلك في روايتي « مالك الحزين » ، و « ملحمة الحرافيش » الا أن هذا الشكل طغت فيه الأبعاد المعاصرة على التراثيـــــة • فأصبح استلهامه للشكل التراثي قاصرا على الشـــكل الخارجي • وانعكاسه على الشخصيات والأحداث والحكايات كان باهتا ، ثم جاءت رواية •• ليالي ألف ليلة » فحقق الكاتب من خلالها موازاة فنية

---

(١٠) د• عبد الحميد ابراهيم : مقالات في النقد الأدبي ٢/٧٩ •

فى الشكل الفنى . أى أنه وازى بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل التراثى بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر .

ان بنـاء الرواية يرتبط بشكلها الفنى ، لأن الشكل يبنى على مجموع الأسس الفنية التى تحكم اطار الرواية . فاذا كان بناء الرواية يتشكل من خلال الشخصية والنص والحدث واللغة ، فان بناء الشكل الفنى يصبح عبارة عن الاطار أو القالب الذى يحوى هذه الأسس ويحكم بناءها .

واذا كانت هـذه الأسس قد تشـكلت من التراث الشعبى . فحينئذ يقترب بناء الشكل فى الرواية من بناء الحكايات أو الليـالى أو السير الشعبية ، وفى هذه الحالة يصبح الشكل الفـنى فى الرواية قريبا من الشكل الشعبى .

وبرغم أن بناء الشكل الفنى لا يمكن فصله عن بناء القصة أو الحدث أو اللغة أو النص الا أننـا سنتناول بنـاء هذه العناصر جميعا ، والذى منه يتكون الشكل الروائى . ذلك الشكل الذى يضفى على العمل الفنى طابعا كليا ، واكتمالا ذاتيا يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ، ويبدو عالما قائما بذاته (١١) .

★★★

ومن هنا تبلور هذا الشكل فى ثلاث مستويات :

المستوى الأول : تناول الارهاصـات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ لطه حسين . حتى روايتى « سيف بن ذى يزن » سـنة ١٩٦٣ و « على الزيبق » سنة ١٩٦٧ لفاروق خورشـيد . وهذا المستوى طغت فيه الأبعاد التراثية على الأبعاد المعاصرة . فجاءت الروايا تفى هذا المستوى أقرب الى صياغة الليالى والسير الشعبية فى شكل روائى .

المستوى الثانى : تناول المرحلة التالية لتطور الشكل الشـعبى ، واتضح هذا المستوى فى روايتى « الحرافيش » سـنة ١٩٧٧ ، لنجيب محفوظ ، و « مالك الحزين » سـنة ١٩٨٢ م لابراهيم أصـلان الا أن روايـة « مالك الحزين » تقدمت خطوة فنيـة فى تحقيق شـكل الليالى العربية ، ومالك الحزين اعتمـدت على استـلهام الشكل الداخلى والخارجى معـا . الا ان هاتين الروايتين طغت فيهما الأبعاد المعاصرن على الأبعاد التراثية .

المستوى الثالث : تحققت فيه الموازاو الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة فى الشكل الشعبى ، خاصة فى رواية « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٣ لنجيب محفوظ ، فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ومزجه مزجا فنيا فى بناء الرواية وأحداثها . حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذى يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها . كما اعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية فى الليالى ، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر . وفى كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشـكل الشعبى من ناحية ، ومعبرا عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية .

(٢)

أما بالنسبة للمستوى الأول : فقد تحقق فى روايتى « أحلام شهرزاد » لطه حسين و « على الزيبق » لفاروق خورشيد . الأولى اعتمدت على الشكل الشعبى لليالى العربية والثانية اعتمـدت على الشكل الشعبى للسيرة الشعبية .

★★★

٢ ــ ١ ويمكن القول أن حكايات الليالى تعد من أهم الأشكال الشعبية التى استوحاها العديد من الكتاب فى رواياتهم ، وأول ما يلفت الانتبـاه وقصد به استيفاء غرض فى المقدمة ، وهو صرف فى كتاب الليالى العربية أنه قسم الى ليـال ، الملك شهريار عن شروره عن طريق شغل خياله ، وتفكيره بالحكايات المتصلة . اذ أن الملكة «شهرزاد» حدثت الملك « شهريار » ألف ليلة وليلة بأحاديث متصـلة ، وفى كل ليلة تقف عند موقف مشوق تستكمله فى الليلة التالية ، وهكذا حتى انتهت الليالى جميعها .

---

(١٢) طه حسين : احلام شهرزاد ص ١٢ .

ومن هنا يمكن القول أن الشكل الفنى الذى يحكم اطار الليالى العربية يقسم الليالى العربية الى ليالى متتابعة تتابعا زمنيا ، بداية من اللية الاولى وحتى الليلة الأخيرة . وقد استوحى طه حسين هذا الشكل فى روايته « أحلام شهرزاد » سنة ١٩٤٢ ، فقسمها الى ليال تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف ، وحتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف . واعتمد على الزمن التاريخى . وطه حسين لم يلتزم بحكايات الليالى العربية كما هى. بل نسج حكايات خيالية على شاكلته الليالى العربية .

واذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية قصت على شهريار حكاياتها فى أوقات اليقظة ، فانها فى أحلام شهرزاد قصت عليه هذه الحكايات فى أوقات النوم .

واقترب الشكل الفنى فى الرواية من شكل الليالى العربية ، وأصبح التحوير الذى لجأ اليه طه حسين تحويرا شكليا . وقد جاء هذا التحوير أيضا فى عدم التزامه بذكر حكايات الليالى ، أو ذكر الليالى نفسها ، بل جعل ليالى « شهرزاد » تبدأ من حيث انتهت الليالى العربية . فتبدأ أحلام شهرزاد بالليلة التاسعة بعد الألف ، وقد أصبح الملك حزينا تنتابه الحسرة على العهد الذى انقضى يقول: « عاد شهريار الى نفسه ، وارتسمت على ثغره ابتسامة سريعة ، لم تلبث أن مرت كأنها البرق ، وثارت فى نفسه عاطفة ضئيلة ، ولكنها حادة . وفيها شىء من حسرة ، وفيها شىء من يأس ، وفيها شىء من حزن على عهد قد انقضى وليس الى رجوعه من سبيل » (١٢) .

ان الليلة الأولى فى الليالى العربية تبدأ بقتل الملك للجوارى والعبيد والزوجات ، حتى لم يبق فى المدينة بنت فى سن الزواج . « وصار الملك شهريار كلما تزوج بنتا بكرا يدخل بها ويقتلها من ليلتها ، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضج الناس وهربوا ببناتهم ، ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج .. وكان للوزير بنتا نذواتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال . الكبيرة اسمها شهرزاد ، والصغيرة اسمها دنيازاد .... وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين .. فقالت له : بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فاما أن أعيش واما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه » (١٣) .

على حين أن رواية طه حسين تبدأ بالليلة التاسعة بعد الألف ، أى بعد أن انتهت الملكة شهرزاد من كل حكاياتها مع الملك شهريار ، وصارت تقص عليه حكاياتها التى تجعله يرق المرعية ويفيق لرشده ويدرك حقيقة الواقع الذى يعيش فيه ، فتبدأ بحكاية ملك الجن الذى كانت له فتاة حسناء وأراد أن يزوجها ، لكنها رفضت ، وبينما تتداعى هذه الحكاية على الملكة أثناء نومها ، والملك بجوارها يسمع حكايتها حتى أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .

وتتوالى هذه الحكاكات حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف وفيها بدأت الحرب وظل الرعد والبرق يعصف بالمدينة ثم أجبرت الفتاة الحسناء ابنه ملك الجن الملوك الطغاة على الاعتراف بظلمهم لرعيتهم أمام شعوبهم ليكون الشعب حر التصرف .

لذلك اذا كانت حكايات الليالى العربية جاءت بقصد صرف الملك شهريار عن شروره ، فان الحكايات فى « أحلام شهرزاد » ساقها الراوى أيضا بغية صرف الملك عن شروره ، ونزوله من برجه العاجى الى الواقع المعيشى ليعرف آمال وآلام شعبه « فقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش الى الدماء ، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية ، لم يقترب من عتباتها من قبل . وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا . بعد أن كان يعيش بحواسه ، وغرائزه ، وهواه ، فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح اليها نفس الانسان ، تلك هى صورة شهرزاد كما تخيلها طه حسين » (١٤) .

---

(١٢) انظر : جيروم ستولنيتز : مرجع سابق ص. ٢٣٩ .

(١٣) انظر : الليالى العربية : حكاية الملك شهريار واخيه الملك شاه زمان ١٣/١ ـ ١٤ .

(١٤) د. جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة فى نقد تطور طه حسين ص ٩٦ .

كما أن نمط الحكاية الشعبية في الليالي العربية وليالي طه حسين يعتمد على الخيالات والخوارق مثل الجن والعفاريت ، وتشكل هذه الأنماط ركنا أساسيا في بناء الرواية . فنجد الرواية منذ الليلة التاسعة بعد الألف وحتى نهايتها عند الليلة الرابعة عشرة بعد الألف تعتمد على حكايات الجن والعفاريت ويصبح للفتاة الحسناء ابنة ملك الجن قوة سحرية تستطيع أن تسحر بها الجن والعفاريت والكائنات والظواهر الطبيعية كالبرق والرعد ، بل يصبح النمط واحدا على مستوى التعبيرات الثابتة في الحكايات ، فتبدأ الحكاية في الليالي العربية بقوله : « بلغني أيها الملك السعيد » (١٥) وفي أحلام شهرزاد تبدأ بهذه التعبيرات أيضا ، فتقول شهرزاد لشهريار « بلغني أيها الملك السعيد أن طهمان ابن زهمان ملك الجن في حضرموت كانت له فتاة حسناء » (١٦) ، وتنتهي الحكاية أيضا في الليالي العربية ، وفي ليالي أحلام شهرزاد بقوله : « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١٧) ، ومن هنا يصبح نمط الحكاية الشعبية ، واحدا في الليالي العربية ، وفي أحلام شهرزاد ، سواء كان ذلك على مستوى التعبيرات في بداية الحكاية ونهايتها ، أو على مستوى الفكرة والدلالة ، أو على مستوى التتابع الزمني .

ولما كانت الحكاية الشعبية تمثل الهيكل أو البناء الكلي الذي تدور حوله الليالي العربية ، وليالي شهرزاد عند طه حسين ، فان الشكل الفني في رواية طه حسين يصبح متشابهـا مع بناء الشكل في الليالي العربية .

ومن هنا يصبح استعادة الشكل التراثي لليالي العربية مقصودا فنيا ، ليكشف الكاتب من خلاله عن ثراء تراثنا الشعبي ، ومقدرته على نسج رواياته فنية في أدبنا العربي فأخذ يستوحي الشكل الشعبي لليالي العربية للحد الذي جعل بناء الرواية متوافقا وبناء الليالي العربية وأصبح الشكل الفني في الرواية قريبا من تسجيل الشكل الشعبي .

★★★

٢ ـ ٢ وقد تأكد تسجيل الشكل الشعبي في الرواية بصورة واضحة في روايات فاروق خورشيد ، فكتب معظم رواياته في مرحلة الستينيات ، ويعتمد فيها على استلهام الشكل الشعبي للسيرة الشعبية ، خاصة في روايتيه « سيف بن ذي يزن » و « على الزيبق » ليؤكد من خلال هذا الشكل أيضا مقدرة تراثنا الشعبي على اثراء الفن الروائي فيقول في تقديمه لرواية على الزيبق : « نريد بتقديمها أن نسهم في ابراز وجه أدبنا الشعبي الروائي من ناحية ، وفي تقديم هذه الأعمال الى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى علهم يجدون فيهما مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرتهم الحديث اليوم بتراث فني مبد » (١٨) .

ومن ثم كان فاروق خورشيد حريصا على نسج السيرة الشعبية لعلي الزيبق في شكل روائي .

فاذا كان الشكل الشعبي للسيرة الشعبية يرتبط بمراحل تطور البطل الرئيسي للسيرة ، سواء كان سيف بن ذي يزن ، أو « على الزيبق » ، أو « الظاهر بيبرس » ، أو « عنترة بن شداد » حيث « تبدأ السيرة الشعبية عادة بمراحل التكوين ، وهي مرحلة تشمل ما قبل ولادة البطل نفسه ، ثم قضية البطل الخاصة ، التي يعيشها في اطار مجتمعه الخاص ، وتنتهي بانتصاره في قضيته الفردية » (١٩) . فان الشكل الفني في روايته « على الزيبق » قد سار على هذا النهج ، فنجد الرواية تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ، ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة

---

(١٥) انظر : الف ليلة وليلة ، حكاية التاجر مع العفريت ٢٠/١ .
(١٦) طه حسين : المصدر السابق ص ١٦ .
(١٧) انظر : الف ليلة وليلة ٢٤/١ . طه حسين المصدر السابق ص ٢٠ .
(١٨) فاروق خورشيد : مقدمة رواية على الزيبق ١١/١ ـ ١٢ .
(١٩) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٢ .

منذ صباه ، فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع ، عندما كان يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق ، حتى أنه ضرب أحد الزجاجين بنواة ، فكسر زجاجه .

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى والسيرة الشعبية فى آن واحد . فالشكل الفنى فى السيرة الشعبية يعنى بالمرحلة ولادة البطل ، تلك الولادة التى تحيطها المخاوف والمحاذير ، فنجد « على الزيبق » يولد بعد أن يموت أبوه ، وتخفيه أمه خوفا عليه من صلاح الكلبى مقدم الدرك الذى يبحث عنه ليقتله قبل أن يكبر ويطالب بثأر أبيه حسن رأس الغول .

لذلك فان « ولادة البطل فى السيرة ليست مجرد حادثة عادية ، بل لابد أن يحاط بهالة درامية تعطى أثرها فى ابراز أهمية المولود ، وأهمية دوره فيما يستقبل من أحداث » (٢٠) .

وكذلك فى الرواية يعتمد الشكل اعتمادا كليا على تتابع المراحل التى يمر بها البطل ، وعلى الأفعال الخارقة له ، فيجعل على الزيبق منذ صباه يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية . يقول على الزيبق : « أتعرف يا سالم انى أحلم دائما ، باننى أركب جوادا ، وأمسك رمحا وسيفا لأقتص من الظالمين ، وأنصف المظلومين ولآخذ من الأغنياء المتبطلين لأعطى الفقراء الكادحين » (٢١) .

★★★

ان الكاتب حريص على استلهام الشكل الشعبى للسيرة الشعبية مثلما استلهم طه حسين شكل الحكايات فى الليالى العربية . لذلك يلاحظ التوافق بين قالب السيرة الشعبية ، وبين بناء الرواية ، سواء على مستوى الشخصية أو الحدث أو القالب التراثى ، واذا كان الشكل الشعبى للسيرة الشعبية يعتمد على اللغة النثرية السهلة المسجوعة التى تقترب من لغة التخاطب عند أهل المدينة ، وعلى استعمال الشعر للاستدلال والاستشهاد » (٢٢) فان الشكل الفنى فى الرواية ايضا قد احتوى هذه الأشعار الشعبية التى تعتمد على السجع فى مجملها ليصور من خلالها موقف الراوى من الأحداث السياسية والاجتماعية .

لذلك عندما يستمر الصراع بين مقدم الدرك ، وبين على الزيبق ، يدير على الزيبق عدة مؤامرات للكلبى حتى سخر الناس من الكلبى وأنشد الأطفال شعرا شعبيا يسخرون فيه منه . يقول الراوى : « كان الصبية يصيحون فى وقع منغم :

ــ وصلاح ساب دقنه .

وترد مجموعة أخرى من الصبية على نفس النغم :

ــ يا أولاد يا أولاد
ــ يا أولاد يا أولاد
ــ شوفوا قلة عقله
ــ يا أولاد حارتنا
ــ بطه بطه
ــ ودقن صلاح
ــ أكلتها القطة (٢٣) .

★★★

ويصبح التوافق بين بناء السيرة الشعبية وبناء الرواية على مستوى اللغة البسيطة السلسة التى تختلط بالعاميات المحلية والروافد الشعبية ، وعلى مستوى الأشعار الشعبية التى تبلور موقف الجماعة من المعايير السائدة فى المجتمع .

كما أن الأسس التى يبنى عليها الشكل الشعبى فى السيرة الشعبية « يتمثل فى ربط البطل بالناس ، اما للقضية التى يمثلها واما لايضاح الرمز الذى يعنيه ويتمثل فى دقة رسم الشخصيات

---

(٢٠) فاروق خورشيد : السيرة الشعبية ص ٦٧ .
(٢١) فاروق خورشيد : رواية على الزيبق ٢٠/١ .
(٢٢) انظر : فاروق خورشيد : المرجع السابق ص ٢٥٤ .
(٢٣) فاروق خورشيد : المصدر السابق ص ١٠٢ .

الجانبية ، ثم يتمثل فى الحركة الدائمة واطار المغامرات التى تعتمد على السمات الخلقية والجسدية ، كما يتمثل أيضا فى الربط بين أجزاء الرواية بحيث يخدم كل جزء العمل ككل » (٢٤) .

ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبى ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة ، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التى لم تضف جديدا لبناء الرواية خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة ، التى يقوم بها على الزيبق ، وتكرار مثل هذه المواقف والأحداث تجعلنا ندرك على الفور أن الكاتب سيبحث لبطله عن مخرج ، من هذا الموقف أو الحدث ، والى جانب هذه الأحداث المكرورة فقد أتى بشخصيات ثانوية مثل شخصية زينب ابنة دليلة ، وليس لها دور فى الرواية اللهم الا أنها تتعاطف مع على الزيبق مثل معظم الناس الذين تسعدهم مغامرات على الزيبق ، ويكرهون مقدم الدرك لبطشه بهم . ولعل الكاتب أتى بهذه الشخصية ليضيف للرواية عنصر التشويق لتقترب من بناء السيرة الشعبية .

لكن مثل هذه الأحداث والمواقف المكررة أدت الى اهتراء الشكل الفنى ، فجعل الرواية مليئة بالفصول المتتابعة التى تسرد مواقف وأحداث مكررة ومتشابهة دون أن تطرح أبعادا جديدة .

وبرغم أن هذه الرواية كتبت فى الستينيات ، أى بعد رواية « أحلام شهرزاد » ، بما يزيد عن ربع قرن ، الا أنها لم تتقدم كثيرا على مستوى الشكل الفنى . فطه حسين استوحى شكل الليالى العربية فى روايته ، وحملها مضامين عصرية ، لكن حرصه على الجو الشعبى لليالى العربية ، جعل أفكار الراوى مقيدة اما بأفكار شخصيات الليالى ، أو بأفكار الكاتب ذاته ، دون أن يطلق حرية التعبير لهذه الشخصية وكذلك فاروق خورشيد فى استيحائه شكل السيرة الشعبية . وحرصه على السياق الشعبى للسيرة جعل بناء الرواية متوافقا وبناء السيرة الشعبية على مستوى التتابع التقليدى للنص وعلى مستوى الشخصيات والأحداث والقوالب التراثية . فجاءت الأفكار المطروحة فى الرواية أيضا مقيدة ، اما بأفكار شخصيات السيرة الشعبية ، أو بأفكار الكاتب ذاته .

أى أن الكاتب عندما استوحى الشكل الشعبى ، جعل الافكار والشخصيات والأحداث أسيرة لمقتضيات هذا الشكل الشعبى كما هو ، دون أن يجعل استيحاءه للشكل الشعبى خاضعا لمقتضيات الفن الروائى ، ومقتضيات الواقع الحاضر ، بل انه يخضع مقتضيات الفن الروائى والواقع الحاضر للشكل الشعبى ، ليثبت من خلاله مقدرة هذا الشكل على اثراء الفن الروائى .

وقد يرجع ذلك الى أن طبيعة الواقع الحاضر لم تكن مهيأة لتقبل مثل هذه الأشكال الفنية التى تعتمد أنماطها على سياق السير الشعبية أو الليالى العربية ، أكثر من اعتمادها على استلهام الأحداث المعاصرة مثل شهرزاد أو على الزيبق ، فعندما يأتى الكاتب ويستوحى هذه الشخصيات الخارقة للعادة ويبنى شكله الفنى على تطور هذه الشخصية الخارقة ، تصبح رؤيته للواقع رؤية حالمة ، وهذه الرؤية الحالمة تنعكس على الشكل الروائى فتجعله مهترئا خاصة عندما يسرف الكاتب فى تعميق هذه الرؤية . لذلك نجد أن الكاتب ينهى الصراع القائم فى الرواية عندما يصل « على الزيبق » الى رتبة مقدم الدرك ، وكأن الصراعات التى خاضها على الزيبق لا لشىء الا لأجل تحقيق هذه المكانة . بينما الصراع مازال قائما فى الواقع الحاضر ، وفى مرحلة كتابة الرواية ، ولا ينتهى بمغامرات الأفراد .

لذلك جاء الشكل الفنى فى الرواية معتمدا على استيحاء الشكل الشعبى بشتى أنماطه التراثية دون أن يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر . فأحدث ذلك هوة فى بنى الرواية ، حتى أننا نجد بعض التعبيرات الايحائية تعبر عن أفكار الكاتب لا أفكار الشخصية الروائية ، فيقول سالم لعلى : لا يختفى الفقر يا على . وهناك أغنياء يموتون ، من التخمة ، وفقراء يموتون من الجوع ، فرزق

---

(٢٤) فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة الشعبية ص ٢٥٣ .

الفقراء الذين يعملون يأكله الأغنيـــــاء الذين لا يعملون (٢٥) ، ويقول على الزيبق فى موضع آخر : « عندما تعود الى الحجرة التى فى البستان ، ستجد باقى مال صـلاح الكلبى خذه ووزعه على العائلات المحتاجة ، التى أفقرها هذا الباغى بظلمه وتجبره وأجمع الملابس والسلاح معا نبيعه ونوزع ثمنه هو الآخر على الفقراء » (٢٦) • وتقـــول « فاطمة » أم على الزيبق : « كان لابد أن أبكى أخى يا على • وقد بكيتــه • وجمعت منهم دراهم سأوزعها على الفقراء رحمة على روحه (٢٧) ، ويقول الراوى على لسان على الزيبق : « ما كنت أظــلم يا أمى •• كنت أقتص من الظـــالمين واعطــى المحتاجين » (٢٨) •

وهكذا فى معظم نسيج الرواية تتكرر مثـل هذه الألفاظ والتعبيرات ، التى تحوم حول معنى واحد هو منح العطاء للفقراء والمحتاجين من أموال الأغنياء الظالمين وعدم تعدد المعانى أو الأفكار فى الرواية ، يجعل الفكرة التى يبغى الكاتب توصيلها فكرة محددة يستنطق بها شخصياته ، دون أن يترك لها حرية التعبير عن أفكار ومعان متعددة •

وقد أثر ذلك على الشكل الفنى ، فجعـله لا يعتمد على الموازاة الفنية ، التى تلائم بين الشكل التراثى ومقتضـــيات الواقع الحاضر • فجــاءت الأبعاد المعاصرة مفتعلة فى بناء الرواية ، وأصبح الشكل مجرد حلية يصب فيها الكاتب تجربتــه الابداعية •

لذلك ينبغى أن يحـــدث ما يسمى بالموازاة الفنية فى استلهام الشكل التراثى أى أن يستوحى الكاتب هذا الشكل التراثى لضرورة فنية يقتضيها بناء الرواية ويصب فيه مضامين معـــاصرة دون افتعال فنى • ودون أن تطغى الأبعاد التراثية على المعاصرة ، أو العكس أيضا • أى يمزج الكاتب بين البعدين مزجا فنيا ، يصعب فيهما فصل أحدهما عن الآخر ، فلا يطغى بعد على بعد آخر •

أما المستوى الثانى : فقد تحقق فى روايتى « الحرافيش » ١٩٧٧ و « مالك الحزين » ١٩٨٣م وفيهما تقدم الشـكل الفنى تقدما ملحوظا على مستوى استلهام الشكل الداخلى والخارجى لليالى العربية ، وتوظيفه توظيفا فنيـا معاصرا • فاذا كانت « الحرافيش » اعتمدت على استلهام الشكل الخارجى لليـالى العربية ، فان « مالك الحزين » خطت خطوة أخرى وحققت الشكل الداخلى لليالى من خلال الاعتماد على تداخل الحكايات والأحداث • الا أن هاتين الروايتين تتفقان فى طغيان الملامح المعاصرة فيهما على الأبعاد التراثية •

ونقتصر فى وقوفنا على رواية ابراهيم أصلان « مالك الحزين » على سبيل المثال وليس الحصر •

٣ ــ ١ فقد اقترب ابراهيم أصلان فى « مالك الحزين» سنة ١٩٨٣ من الشكل الشعبى، من حيث اعتماده على الراوى الذى يقص الأحداث جميعها فى ليلة واحدة ، وتصبح هذه الليلة هى الاطار العام الذى تروى فيه جميع أحداث الرواية • حتى أن هذه الأحــداث والحكايات تعتمد على التداخـــل ويسردها الراوى وكأنه يسرد حلما انقضى • فاذا كانت الليـالى التى دارت فيهـــا أحداث رواية « أحــلام شهرزاد » لطه حسين تبدأ من الليلة التاسعة بعد الألف وحتى الليلة الرابعـة عشرة بعد الألف • أى تدور أحداثها فى ست ليال •

فان كل أحداث رواية « مالك الحزين » تدور فى ليلة واحدة ، واذا كانت « شهرزاد » هى التى تروى الأحداث عند طه حسين فى لحظات النوم ، فان الراوى عند ابراهيم أصلان يروى هـــذه الأحداث في لحظات اليقظة ، التى هى أقرب للحظات النوم . لكنها تعتمد جميعها على التذكر والاسترجاع والتداخل • لذلك يتمثل الشكل الشـــعبى فى رواية مالك الحزين فى ثلاثة ملامح :

---

(٢٥) فاروق خورشيد : المصدر السابق ٢٠/١ •

(٢٦) فاروق خورشيد : المصدر السابق ٨٠/١ ــ ٨١ •

(٢٧) نفسه ١٠٧/٢ •

(٢٨) نفسه ٤١/٢ •

الأول : أنه اتخذ ليلة من الليالى وعاء يصب فيه كل أحداث الرواية ومشاهدها الماضية والحاضرة معتمدا على التذكر والاسترجاع • وهذا بدوره يقترب من سرد الأحداث فى احدى ليالى « ألف ليلة وليلة » •

الثانى : اعتمد على أسلوب القص الشعبى فى سرده للأحداث والمواقف ، فنجد الراوى يروى أحداث هذه الليلة ، وكأنه الراوى الذى يروى القصص والحكايات فى ليالى السمر معتمدا على اللغة البسيطة السلسة التى تقترب من لغة السير الشعبية •

الثالث : على الرغم من أن الكاتب قسم الرواية الى أقسام تشبه الفصول من رقم (١) الى رقم (٢١) الا أن جوهر التقسيم عنده يعتمد على أسماء الحكايات والأشخاص مثل « صائد العميان » ، « المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال » ، « الشيخان » •••• الخ •

ومن هذه الحكايات والأشخاص تتشكل الأحداث التى مرت بها الحارة ، أو حى امبابة فى تلك الليلة ، معتمدا على تداخل الحكايات والأحداث •

أما بالنسبة للملمح الأول : فان الكاتب قد اقترب من طريقة السرد فى ليالى ألف ليلة وليلة • فالليلة الواحدة فى ألف ليلة تكون بمثابة الوحدة الصغرى فى تقسيم ألف ليلة وليلة • بينما الليلة الواحدة عند ابراهيم أصلان تمثل الوحدة الكبرى ، التى تشمل كل الأحداث والمواقف المروية فى الرواية وكأن الكاتب لجأ الى استلهام ليلة من الليالى وصب فيها أحداث الحارة فى واقعها المعيشى • أى أن الكاتب استوحى من شكل الليالى العربية ــ وليس من مضمونها ــ ليلة واحدة ــ على اعتبار أن الليلة الواحدة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى فى ألف ليلة وليلة ــ وظل يسرد فى هذه الليلة الأحداث التى مرت بها الحارة معتمدا على الاسترجاع والتذكر • وكأنه يوحى بأن كل هذه الأحداث قد حدثت فى ليلة واحدة فما بالنا ببقية الليالى •

لذلك فقد بدأت أحداث الرواية منذ بداية مساء هذه الليلة ، وانتهت عندما انقضت هذه الليلة وأشرق نور الصباح ، فيقول الراوى فى بداية الرواية : « كانت بالأمس قد أمطرت مطرا كثيرا • ابتلت منه عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة • أما اليوم فانها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة • ومع أن الشمس لم تطلع وظلت طوال النهار وهى غائبة • فان الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل جاء المساء مبكرا (٣٤) • وانتهت الرواية عندما انقضى الليل وأشرق نور الصباح فيقول الراوى فى نهاية الرواية : « فتح يوسف النجار عينيه قليلا ، ورأى نور الصباح الخفيف ، وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق •• كانت الليلة تنقضى والهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام » (٣٥) •

واذا كانت شهرزاد تقص الحكايات على الملك شهريار منذ بداية الليل وعندما يشرق نور الصباح تكف عن الحكى فى ألف ليلة وليلة • فان الراوى فى مالك الحزين يبدأ أيضا فى سرد الأحداث والحكايات التى تتردد فى الحارة منذ بداية الليل ، وينتهى من حكيه عندما يشرق نور الصباح ، ومن ثم فان شكل الرواية يتحدد من البداية والنهاية • وما بينهما تدور أحداث الرواية ومشاهدها فى صورة أحلام تتداعى على الراوى طول الليل •

لذلك ليس غريبا أن نجد الحدث فى رواية ابراهيم أصلان لا ينمو بطريقة تاريخية ويتطور من بداية الى نهاية • ان النهاية هنا ترتد الى البداية وأول الأحداث (جنازة عم مجاهد) تظهر فى أول الرواية ، وتصاحبها حتى النهاية • انها ذات شكل دائرى ، يعود أوله الى آخره » (٣٦) •

وكل هذه الأحداث التى عاشتها الحارة منذ عشرين عاما تتداعى على الراوى فى تلك الليلة

---

(٣٤) ابراهيم أصلان ، مالك الحزين ص ٥ •
(٣٥) نفسه ص ١٥٠ •
(٣٦) د• عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٤٥/٤ •

عندما كان الشيخ حسنى وفاطمة ، والعم عمران ، وفاروق ، وشوقى ويوسف النجار ، وعوض الله ، وسيد الحلاق ، وقدرى الانجليزى ، والمعلم رمضان يتفانون جميعا فى الدفاع عن الحارة بكل ما يملكون من سبل ضد عساكر الأمن المركزى من ناحية ، والمعتدين على الحى من ناحية أخرى • وعندما يكف الراوى عن استرجاع هذه الحكايات القديمة تكون الليلة قد انقضت ، ويشرق نور الصباح وتنتهى الرواية •

لذلك فان الكاتب لا يستوحى مضمون الأحداث فى ليلة من ليالى الف ليلة ، لكنه يستوحى ليلة واحدة كبنية صغرى من بنى الشكل فى ليالى الف ليلة • ويصب فيها محتوى حكايات الليالى • بل يصب فيها حكايات ، امبابة ، وحاراتها وما يعتريها من تغيير وتبديل • وبذلك يصبح الشكل الخارجى للرواية شكلا شعبيا مستمدا من احدى ليالى ألف ليلة وليلة • تلك الليلة التى تتحدد بزمن قدوم الليل ، وتنتهى عند شروق الصباح •

لكن الكاتب لم يتغلغل تغلغلا عميقا فى بنية هذا الشكل • اذ اكتفى باستلهام الاطار الخارجى لليلة من ليالى الف ليلة وصب فيها أحداثا معاصرة دون أن يمزج فيها بين الأحداث المعاصرة والتراثية • فقد جاءت كل أحداث الرواية وأبعادها ومشاهدها معاصرة • لكنها محكومة باطار شعبى هو اطار هذه الليلة التى تنتهى عند شروق الصباح • برغم أن الأحداث التراثية التى مرت بها « امبابة » خاصة فى المرحلة المملوكية أحداث ثرية ومليئة بالحكايات التى تقترب من نمط الحكاية الشعبية ، خاصة فيما يتعلق بالصراع بين السلاطين والعوام • اذ مثل هذا التكافؤ بين الأبعاد التراثية والمعاصرة فى الشكل الروائى يحقق الالتحام بين الشكل والمضمون • لكن فى هذا الشكل طغت الأبعاد المعاصرة على الأبعاد التراثية للشكل الشعبى • اذ وقف عند حد استلهام البعد الزمنى لبداية الليلة ونهايتها فى الف ليلة وليلة •

أما الملمح الثانى للشكل الشعبى فى هذه الرواية فقد تحقق من خلال اعتماده على أسلوب القص الشعبى • فنجد الراوى يروى الأحداث التى انقضت وكأنه يروى حكاياته الحزينة فى السمر • بلغة بسيطة قريبة من لغة السيرة الشعبية خالية من التكلف والافتعال • بداية من حكاية صائد العميان التى يروى فيها معاملة الشيخ حسنى للعميان • وكيف أنه كان يستلب أموالهم ـ حتى كانوا ينصرفون ولا يقربون « امبابة » مرة أخرى ـ مرورا بحكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ، وحكاية فاطمة مع يوسف النجار وعلاقته بها ، ثم الحكايات التى يرويها الشيخ حسنى مع الشيخ الجنيد • ثم الأحداث التى تداعت على يوسف النجار فى صورة « منولوج داخلى » • يروى عن المظاهرات ، وخوذات الأمن المركزى ، والقهر الذى تعيشه جموع الشعب من جراء عساكر الحكومة وطلقاتهم وعصيهم •

وتستمر هذه التداعيات على الراوى فى ديمومة مستمرة فى أكثر من سبع صفحات متتالية متبعا فيها أسلوب القص الشعبى • يروى يوسف النجار بعض هذه التداعيات بلغة بسيطة سلسة يقول : « وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأسا ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها • وقال رغم الأعوام وسكرك مازلت تذكر كل شئ لأنك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك • لقد كانت تمطر • لأنك بدأتها بالحديث عن المطر • ثم خروجك من البيت بعد أن ، كلمك أبوك الذى كان حيا • وذهابك الى مقهى « عوض الله » ، وركوبك « الترولى باس » ونزولك فى ميدان عرابى • وذهابك الى ميدان طلعت حرب وحاقات الناس أول ما قابلك فى الميدان ، حيث وقف الرجل الأبيض بشعره البنى القصير وهو يجادل الطالب أمام الناس بصوت هادئ حول ظروف البلد والاحتلال ••• لم تكتب عن الناس الذين تزاحموا يتفرجون على الأرصفة • وكتبت عن هؤلاء الذين يتمايلون وراءهم ، ويشبون على أطراف الأقدام لكى يروا المظاهرة الكبيرة • وعساكر الأمن المركزى اصطفوا أمام « ايرفرانس » بعصيهم ودروعهم النظيفة ، وساقك التى جرحت عندما اصطدمت بصندوق القمامة

الحديدى ... عندما اقتربت عساكر الحكومة وضربوهم بالعصى الطويلة وسحبوهم من أيديهم وأرجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسفلت والقوا بهم فى العربات وانصرفوا .. وعندما ذهبت لتركب الأتوبيس من وراء الهيلتون لكى تعود الى « امبابة » ورأيت الناس ينزلون ، ولاحظت آثار النوم التى كانت باقية فى عيونهم ، كتبت عن ذلك مع أنه ملعون أبو الناس وأبو آثار النوم التى فى عيونهم وملعون أبو المسرح والممثلين والممثلات وملعون أبو صديقتك وخطيب صديقتك وملعون أبو منصور وفياض وفتحى وقاسم وعبد القادر ، وعبد الفتاح وخليل . وملعون أبوها بلد وملعون أبوكم كلكم ، وأكل حفنة من الفول النابت » (٣٧) .

لذلك يروى يوسف النجار هذه الأحداث، التى مرت بها امبابة .. وتتداعى هذه الحكايات فى ديمومة مستمرة بينما طبق الفول مايزال أمامه ولم ينته من أكله بعد وتأتى هذه التداعيات بلغة أقرب الى لغة الحياة اليومية التى تتردد فى المقاهى والشوارع والبيوت .. أو لنقل شبيهة بلغة السيرة الشعبية التى تبتعد عن الألفاظ المعجمية ويسردها الراوى بلغة بسيطة سلسة .. فقد « بدت الرواية سيرة شعبية كتبتها الجماعة خلال عشرين عاما وتقمصت ابراهيم أصلان أو يوسف النجار لكى يرويها للأجيال » (٣٨) .

ان كل شخصية تروى الأحداث التى مرت بها بطريقة عفوية .. أقرب الى القص الشعبى . بل ان الرفاق جميعهم يتجمعون فى الليلة الأخيرة للمقهى ، والعم عمران يقص عليهم الأحداث التى مرت بها الحارة منذ معركة الأهرام فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . ثم بداية البناء فى البيت الصغير القديم والكيت كات ويصبح العم عمران أو يوسف النجار كالراوى للحكايات والقصص فى ليالى السمر ، وتصبح الغلبة فى الأفعال للفعل الماضى خاصة الفعل « كان » ، « كنا » . وهذه الأفعال تساير طبيعة القص أو حكى الأحداث والحكايات الماضيه . يقول : « المقهى ضاع . وعوض الله ضاع ، واليوم فقط يموت ابوك ، وذهب بنفسه الى بعيد « الكيت كات » ، و « البوابه الحجريه الكبيرة والكتابه فى قوسها الجليل العالى » انتهت معركه الاهرام هنا فى ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ ... كنا نرى « الكيت كات » وهو يكبر ، ونرى البيت وهو يكبر . هذا البيت الصغير القديم الذى اشتراه المعلم صبحى .. يعنى تقدر تقول ان البيت والكيت كات اتخلقوا من أصل واحد » (٣٩) .

وهكذا تعتمد الرواية على طريقة القص الشعبى بلغة بسيطة سلسة تساير طبيعة سرد الحكايات الشعبية .

واذا كانت الأحداث فى الحكايات الشعبية لا تخضع للترتيب المنطقى . فان الحكاية التى ترويها الشخصيات عند أصلان لا تخضع للترتيب المنطقى أيضا اذ أنه يأتى بحكاية ثم ينتقل الى غيرها ثم يعود للحكاية السابقة يكملها . ثم يتركها ليشرع فى حكاية ثالثة ثم يرتد ليكمل الثانية ، وهكذا فى كل الحكايات الواردة فى الرواية يعتمد على الاستطراد والتداخل . فيروى مثلا حكاية « صائد العميان » وتدور حول الشيخ حسنى الأعمى . ثم ينتقل الى حكاية المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ويتناول فيها المعلم رمضان والشيخ حسنى ، وسيرة المعلم سيد الحلاق ثم يترك هذه الحكاية وينتقل الى حكاية فاطمة وتطلع فتيات الحارة لها . ورأس العجل التى سرقت من الأسطى قدرى الانجليزى فى « الترام » . ثم يعود لحكاية « علاقة » وفيها يسرد العلاقة بين العم عمران ويوسف النجار من جهة وبين يوسف وفاطمة من جهة ثانية . ثم يترك هذه الحكاية ليتناول حكاية « من عواقب ركوب الماء » . وفيها يكمل سير الأحداث فى حكاية « الشيخان » .

وهكذا تتتابع أحداث الرواية وحكاياتها دون ترتيب منطقى يحكمها . بل تنساب على الراوى

---

(٣٧) انظر : الرواية من ص ٦٩ ـ ٧٥ .

(٣٨) د. عبد الحميد ابراهيم : المرجع السابق ٤/٤٢ .

(٣٩) ابراهيم أصلان : المصدر السابق ص ١١٠ ـ ١١٩ .

فى ديمومة مستمرة حتى تكتمل هذه الحكايات فى نهاية الرواية ، وقد جسدت كل الأحداث التى مرت بها امبابة فى الليلة الممطرة منذ عشرين عاما مضت .

لذلك فان « الحكايات هنا تتداخل وتتكدس بعضها فوق بعض . تنبثق الحكاية من الأخرى عن طريق الاستطرادات أو الذكريات . أو أى نوع من أنواع المناسبات ثم تجرى فى مسارها . ثم تشتبك مع حكاية أخرى ثم تختفى وتعود الى الحكاية الأولى أو الثانية أو الثالثة وهكذا (٤٠) ومثل هذه الطريقة تجعل الشكل الروائى يقترب من الشكل الشعبى . خاصة اذا كانت الأحداث المروية قريبة من نمط الحكاية الشعبية فى الألفاظ والموضوعات وطريقة الحكى .

وبرغم اقترابه من نمط الحكاية الشعبية على مستوى الأسلوب والصياغة ، الا أن الحكايات المروية ارتبطت بالواقع الحاضر فحسب . دون أن تمتزج بالحكايات التراثية الشعبية التى كانت بدورها تحدث التحاما بين الشكل والمضمون . خاصة ان الشكل الشعبى شكل تراثى . لكن الكاتب اكتفى بتوظيف الشكل الشعبى متحررا من مضمونه التراثى . فاكتفى بتوظيف أسلوب الحكى ، وطريقة تتابع الحكايات الشعبية اللهم الا فى توظيفه لبعض الأعراف والمعتقدات الشعبية مثل حكاية « كفوف الدم » التى أمر فيها المعلم صبحى صبيانه أن يذبحوا عجلا على العتبة الحالية ـ أى عتبة المقهى والبيت القديم الذى اشتراه المعلم صبحى بورقة اليانصيب وقطعة من الحشيش ، فوظف المعتقد الشعبى الذى يجعل اراقة الدماء فوق عتبة الديار الجديدة تطهيرا من الأرواح الشريرة .

أما الملمح الثالث الذى جعل الرواية تقترب من الشكل الشعبى أيضا . فهو طريقة تقسيمه للحكايات الواردة فى الرواية . فعلى الرغم من أنه قسم الرواية الى أرقام من (١) الى (٢١) . الا أنه اعتمد اعتمادا جوهريا على تقسيم الرواية الى حكايات ، كل حكاية تحمل اسم شخصية أو حدث . فجاء تقسيمه للرواية يحمل العناوين التالية : « صائد العميان ـ المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال ـ الشيخان ـ فاطمة ـ علافه ـ من عواقب ركوب الماء ـ الولد والمصباح العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران ـ ليله العزاء ـ المستحمه ، عبد الله الغلبان ـ كفوف الدم ـ سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير ـ معركه راس العجل ـ رجوع الشيخ الى عصاه ـ رحيل ـ مطر ـ رجوع » .

ومن ثم يصبح تقسيمه الروايه الى أرقام امرا ثانويا . اذ ان هذه الارقام لوحذفت من الروايه لما حدث خلل فيها . لان جوهر البناء عنده يعتمد على هذه الحكايات المتتابعة .

ولعله لجأ الى هذه الأرقام ليقترب تقسيمه للروايه من تقسيم « الف ليله وليله » ففى « الف ليله وليله » تأتى أرقام الليالى متتابعه تتابعا منطقيا أو تصاعديا من (١) الى (١٠٠٠) ، وتتخللها أسماء الحكايات المتداخلة . وغالبا ما تحمل الحكاية اسم شخصية أو حدث ، وأيضا فى رواية « مالك الحزين » تأتى هذه الأرقام التى تمثل الشكل الخارجى متتابعة من رقم (١) الى (٢١) وتتخللها الحكايات التى تعتمد على التداخل والتتابع اللامنطقى . وبذلك يشبه تقسيم الليالى العربية ، الا أن توظيف الكاتب للشكل الشعبى لليالى العربية . يعد توظيفا عكسيا ـ ان جاز استعمال هذا التعبير ـ فالحكاية الواحدة فى ليالى ألف ليلة وليلة يرويها المؤلف فى عدة ليالى متتابعة . بينما جميع الحكايات فى مالك الحزين تدور فى ليلة واحدة .

أى أن زمن الليلة الواحدة فى « ألف ليلة وليلة » أقل بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية الواحدة ، لذا تحوى الحكاية مجموعة من الليالى . بينما الزمن الذى تستغرقه الليلة الواحدة فى « مالك الحزين » أكبر بكثير من الزمن الذى تستغرقه الحكاية .

ومن هنا تحوى الليلة الواحدة مجموعة من

---

(٤٠) د. عبد الحميد ابراهيم : المرجع السابق ٤٦/٤ .

الحكايات والأحداث والمواقف · بل تطول الليله لتشمل كل أحداث الروايه وحكاياتها· وكأن ليل الايام الحزينه يطول على الراوي حتى يخشى احداثه وظلامه لا ينتهي ، وقد ساعد على ذلك تداخل الحكايات في بناء الروايه ·

واذا كانت احداث ألف ليله وليله رويتهـا شهرزاد في حالة اليقظـة فان الراوي في مالك الحزين روى هذه الحكايات في حالة اقرب الى النوم من اليقظه · حيث تنتهي الرواية ، ويوسف النجار يفتح عينيه على نور الصـباح ، وتنقضي احداث الليله لما تنقضي الاحلام ، وبرغم تداخل الحكايات تداخلا لا منطقيا ، وبرغم محاولات الاقتراب من الشكل الشعبي ، الا ان الملامح المعـاصرة في الروايه طغت على الأبعاد التراثيه ، فاصبحت كل مضامين الروايه وأحداثها وشخصياتها وحكاياتها معاصرة · ولم يتحقق من الشكل الشعبي الا طريقة القص وتداخل الحكايات ·

ومن ثم أصبحنا في حاجة الى شـكل روائي يحقق هذه الموازاة الفنيه بين أنماط الشـكل الشعبي وأبعاده الفنيه ، أو بين أبعاده التراثيـه واسقاطات المعاصرة في الشكل الروائي ·

أما المستوى الثالث : فقد تحققت فيه الموازاة الفنية ، وقد حاول نجيب محفوظ في روايتـه « ليالي ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ أن يحقق هذه الموازاة الفنية في استلهامه للشكل الشعبي ·

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة كثيرا حينما نزعم بأن الشكل الشعبي الذى نهجه نجيب محفـوظ في هذه الرواية قد عبر عن البعدين التراثي والمعاصر ومزج بينهما مزجا فنيا يصعب معه فصل الشكل عن المضمون ·

ان ملامح الشكل الشعبي تبدو في الرواية منذ الافتتاحية التى تتوافق وافتتاحية الليالى العربية · فتبدأ الليالى العربية بافتتاحية تتنـاول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون الحكاية تعبيرا عن محتوى الصراع الذى يدور بين الخـير والشر ثم تتتابع الحكايات بعد ذلك تتابعا زمنيـا منظما ، ثم تأتى النهاية التى تحسم حلبة الصراع ، بأن يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقتله ، ويصبح مثالا للعدل والحرية وتتبع ليالى نجيب محفوظ هذا البناء ، فيتكون شكلها الفنى من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهريار ، وشـهرزاد ، والشيخ عبد الله البلخي ، ومقهى الأمراء وتصبح هذه الافتتاحية مفتاحا لفك رموز الحكايات التى تتناولها ليالى نجيب محفوظ ، وتصـبح هـذه الحكايت الأربع بمثابة الافتتاحية ، التى تبنى عليها احداث الروايه وشخصياتها وصورها المتعددة ·

وبرغم اتباع نجيب محفوظ الخطوط الطولية الرئيسيه التى بنيت عليها الليالى العربية كالبدايه والحكايات والنهايه · الا انه احدث تحويرا في بناء الشكل الشعبي لليـالى ليتفق والشـكل الروائي · فجاء بنهايه الليالى العربية ووضعها في بدايه الروايه ·

فاذا كانت الليالى العربية انتهت بعفو الملك « شهريار » عن الملكة شهرزاد فقـد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها في بداية روايته ، وكان عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروره ، بل مازال يمارس قتله للأبرياء ، وكأن الكاتب لا يبغى استدعاء الشكل الشـعبى كمـا هو بل يبغي أن يعبر من خلاله عن أنماط الحياة المعاصرة · اذ « لم يكتف نجيب محفـوظ بهذا الشكل التاريخى الشـعبى ، بل منحـه اسقاطات معاصرة ، وأصبح كتعليق على حيـاة العرب الراهنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، والأسماء والنهـايات في غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية (٤١) ·

ان نجيب محفوظ ترك شـخصياته وأحداثه التراثية الشعبية منذ بداية الرواية تتفـاعل مع الشخصيات والأحداث المعاصرة من خلال الحكايات الشعبية ، ومن هذا التفـاعل تحدد مصيرها بنفسـها ، دون أن يقحم الراوى ذاته في ذات الشخصيات · فجاء الشـكل متوافقا وبنـاء الرواية ·

واذا كان الشكل الفنى في الليالى العربية قد

(٤١) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات في النقد الأدبى ١٢/٤ ·

اعتمد على سرد الحكايات الشعبية ، وتتابعها زمنيا مثل حكايه الملك « شهريار » وأخيه الملك شاه الزمان ، ثم حكاية التاجر مع العفريت ، حكايه الصياد والعفريت ، حكايه الملك يونان والحكيم رويان ، حكايات الحمال مع البنات، حكاية الحاسد والمحسود ، حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين ، حكايه مزين بغداد ، حكايه الوزيرين التى فيها أنيس الجليس .. الخ . فان الشكل الفنى عند نجيب محفوظ قد اعتمد على سرد هذه الحكايات وتوظيفها فنيا وحياتيا فوصلت الحكايات في ليالى نجيب محفوظ الى اثنتى عشرة حكاية ، وهذه الحكايات على التوالى هى : صنعان الحمال ـ جمصة البلطي ـ الحمال نور الدين ودنيازاد ـ مغامرات عجر الحلاق ـ أنيس الجليس قوت القلوب ـ السلطان ـ طاقية الاخفاء ـ معروف الاسكافى ـ السندباد ـ البكاءون .

ومن هنا يلاحظ التشابه الواضح فى البناء بين الليالى العربية وليالى نجيب محفوظ على مستوى أسماء الشخصيات مثل : « الحمال ، نور الدين ودنيازاد ، الحلاق « المزين » ، أنيس الجليس ، السلطان ، معروف الاسكافى ، السندباد ، وعلى مستوى تتابع الحكايات تتابعا زمنيا . حيث تبنى حكاية على أخرى فى الليالى العربية وكذلك فى ليالى نجيب محفوظ ، فتؤدى كل حكاية الى الحكاية التى بعدها ، وتتضح دلالتها الفنية والايحائية من ارتباطها بغيرها من الحكايات . « ولما كانت ليالى نجيب محفوظ تنحو نحو صنعة ليالى « ألف ليلة وليلة » ، فان العالمين يتواجدان عنده جنبا الى جنب ولكنهما يكونان معا من الناحية الدلالية ـ عالما واحدا وكلا لا يتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يعيشه الشعب » (٤٢) .

وقد استوحى نجيب محفوظ العديد من حكايات الليالى العربية فى بناء روايته ووظفها فنيا مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، « حكاية عبد الله البرى » ، « عبد الله البحرى » حكاية « الوزيرين وانس الوجود » ، حكاية « علاء الدين أبى الشامات » . الا أن الكاتب لم يستلهم هذه الحكايات كما هى . بل وظف ما يساير السياق الفنى فى الرواية ، فاكتفى فى بعض الحكايات بتوظيف الشخصيات والفكرة مثل حكاية أنيس الجليس ، والوزيرين فقد استوحى منها جزئية جمال المرأة ، وأسماء شخصيات مثل المعين بن ساوى والفضل بن خاقان ، سليمان الزينى .

وفى بعض الحكايات اكتفى بتوظيف الفكرة مثل حكاية « الصياد والعفريت » ، فالصياد عند نجيب محفوظ وفى الليالى العربية عثر على كرة نحاسية ، وعندما فتحها وجد فيها عفريتا .

ولما كان بناء الحكاية يشكل لبنة جوهرية فى بناء الرواية ، وبناء الرواية لا ينفصل عن الشكل الفنى ، لذلك فان تحليل احدى هذه الحكايات فى الليالى العربية وكيفية توظيفها فى ليالى نجيب محفوظ يكشف لنا عن الموازاة الفنية فى استلهام الشكل الشعبى .

فقد استوحى نجيب محفوظ حكاية « أنيس الجليس » فى الرواية من حكاية فى الليالى العربيه هى حكاية « انيس الجليس والوزيرين » (٤٣) وهذه الحكاية تصور ظلم الملك محمد بن سليمان الزينى للوزير الفضل بن خاقان وابنه نور الدين نتيجة وشاية المعين بن ساوى ، وظل يعذب نور الدين حتى نصره هارون الرشيد وعينه سلطانا بدلا من محمد بن سليمان الزينى فيستوحى من هذه الحكاية شخصيات سليمان الزينى ، المعين بن ساوى مثالا للحكام الطغاة . كما يستوحى من هذه الحكاية أيضا فكرة ضعف الحكام أمام الحسناوات وسقوطهم فى الرذيلة ، فيستوحى شخصية أنيس الجليس وتهافت الحكام عليها ، مثل حسام الفقى ، يوسف الطاهر ، سليمان الزينى حاكم الحى ، وكبير الشرطة « بيومى » ، والمعين بن ساوى ، والسلطان ووزيراه « داندان » و « الفضل بن خاقان » ، والرجل الوحيد الذى لم تستطع أنيس الجليس اغواءه هو جمصة البلطى أو عبد الله الجمالى أو عبد الله

---

(٤٢) د. نبيلة ابراهيم : الليالى فى الليالى ، فصول سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٢٢ .

(٤٣) للمزيد : انظر : الف ليلة وليلة . حكاية الوزيرين التى فيها انيس الجليس ٢٨٧/١ وما بعدها .

البرى ، لأنه كشف زيف الحكام ، وحينئذ تلاشت ابيس الجليس وتحولت الى دخان ·

ان نجيب محفوظ يستوحى من الحكاية ما يساير بناء الروايه ، مثل ظلم الحكام لشعوبهم وسقوطهم فى الرذيله ، فتلتحم أحداث الليــــالى بالأحداث المعاصرة وتصبح الحكاية مزيجا من البعدين التراثى والمعاصر دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، وهكذا فى كل الحكايات التى استوحاها نجيب محفــوظ من الليالى العربية ·

ويتمثل الشكل الشعبى أيضا فى توظيفــه لصورة الجن التى استوحاها من الليالى ووظفها فنيا فى الشكل الروائى · فقد شكلت صورة الجن فى الليالى العربيه ملمحا بارزا ، ففى الليالى العربيه تكون الجن غير قادرة على الشر الكثير ، وهى غالبا خيرة وعلاقتها بالانسان حسنة ·· وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم ، فهم يحتكمون على جيوش وممالك ، ولهم دولة وعز وسلطان ، وهم يسخرون العفاريت ، وبعض الحيــــوان كثيرا ، ويسخرون كل شىء تقريبــــا لاغراضهم ، وهم يكثرون فى القصص فى الليــــالى ، سواء كان القصص فارسيا أو هنديا أم مصريا (٤٢) ·

وقد انعكس هذا الملمح على بناء الحكاية فى ليالى نجيب محفوظ ، فجعل شخصياتها وأحداثها تتجاوز المألوف وتتخطى الحدود الزمانية والمكانية بل جعل تتابع الأحداث داخل الحكاية لا تخضع للترتيب المنطقى للزمان والمكان ، وان كان تتابع الحكايات جميعها واحــــدة بعد الاخرى يخضـــع للترتيب المنظم ، كما فى شكل الحكايات فى الليالى العربية ·

ففى « داخل هذا الشكل الخارجى الذى يقترب فيه المؤلف من بناء الليالى العربية نحس بجــــو الليالى فى اختــــلاط الجن والانس ، وظهــــور العفاريت » (٤٥) غير أن الكاتب ، لم يفرق فى تصوير الخوارق بل جعلها تلتحم بنسيج الحكاية لتؤدى وظيفة فنية للتعبير عن الحاضر ·

ففى حكاية « صنعان الجمال » يشـــتد الخوف بصنعان عندما يشعر بكائن غريب اسمه قمقمام يهدده بالقتل والموت الم يقتل على السلولى الحاكم الذى قتل الأبرياء ، ووضعهم فى الســــجون ، وبالفعل يقتـــل صنعان هـــذا الحاكم · فيصبح استلهام نجيب محفوظ للعفريت ليس مجرد صورة محسوسه أو مرئيه بل مجرد هواجس تأتيه فى لحظات النوم ·

وعندما يستيقظ يتجلى له فى صوت الضمير الذى يطالبه بالوفاء بوعده ، وبذلك يجرد نجيب محفوظ الرواية من كثير من الخوارق السائدة فى الليالى العربيه ، وهكذا تستمر صور العفاريت والجن فى معظم حكايات الليالى ، مثل حكاية جمصة البلطى وتصبح هذه الصور مجرد صوت للضمير يعـوى داخل الشخصية التى لديهـــا استعداد للخلاص من الظلم · وبذلك يستلهم نجيب محفوظ ما يساير الواقع الحاضر من ناحية وبناء الرواية من ناحية ثانية ·

واذا كان استخدام الأشــــعار للتدليل أو الاستشهاد يشكل ملمحا بارزا فى الشكل الشعبى سواء فى الليالى العربية أو السير الشعبية · فان استلهام الأشعار فى ليالى نجيب محفوظ شـــكل ملمحا بارزا فيها ، ويعد لازمة من لوازم الشكل الشعبى الذى استوحاه · ويحمله الكاتب دلالة فنية وايحائيــــة للتعبير عن الواقع الحاضر لذلك عندما توطدت العلاقة بين عبد الله الحمال ، وفاضل ابن صنعان الجمالى ، وكل منهمــــا يلوك أحزان السنين التى يعيشها فى ظل السلطان الجائر . فقتل عبد الله الحمال بطيشه كبير الشرطة ، ثم تزوج فاضل من « اكرامان » ابنة جمصة البلطى وغنت حسنية أخت فاضل وهى تقول :

« يترجم طرفى عن لســــانى لتعلموا
ويبــدى لكم ما كان صـــدرى يكتم

ولما التقينا والدمـوع ســـواجم
خرست وطرفى بالهوى يتكلم » (٤٦)

---

(٤٤) د· سهير القلماوى : المرجع السابق ص ١٤٤ ·

(٤٥) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ٢٥/٤ ·

(٤٦) نجيب محفوظ ليالى ألف ليلة ص ٧٣ ·

ومثل هذه الاستدعاءات الشعرية تعبر عن ظمأ المحبوبة للحظات من الحب المبتور ثم يوظف أشعارا أخرى على لسان الشيخ البلخي ، الذى فضل أن يزوج ابنته لعلاء الدين الرجل الفقير بدلا من ابن كبير الشرطة • حتى أن كبير الشرطة دبر له مؤامرة ، وقطع رقبة علاء الدين ليلة زواجه •

وهذه الأشعار يعبر من خلالها عن الظلم الذى يحيط بالرعية يقول :

« ليلى بوجهك مشرق
وظلامه فى الناس سارى

والناس فى سدف الظلام
ونحن في ضوء النهار » (٤٧)

ومن هنا يصبح الشعر سمة من سمات الشكل الشعبى ، وفى الوقت نفسه يصبح تعبيرا عن الواقع الحاضر • فيردد الشيخ البلخي أشعارا أخرى للسندباد يدين فيها الغريب الذى يترك داره ووطنه هروبا من الواقع يقول :

« أنا فى الغربة أبكى
ما بكت عين غريب

لم أكن يوم خروجى
من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى
وطنا فيه حبيبى » (٤٨)

ويؤكد الكاتب من خلال استلهام هذه الأشعار على قضية الانتماء للوطن والأرض والمحبوبة ، وفى الوقت نفسه يكمل ملامح الشكل الشعبى لليالى العربية ، اذ لا تخلو حكاية من حكايات الليالى من الأشعار التى ترد على لسان شخصياتها ، وفى الوقت نفسه تطرح أبعادا معاصرة للتعبير عن الحاضر •

واقترب أيضا الشكل الروائى فى ليالى نجيب محفوظ من الشكل الشعبى فى الليالى العربية من خلال اعتماده على تداخل الحكايات ، وعلى الاستطراد وتتابع الموضوعات • وهذا بدوره يتوافق مع طبيعة الموضوعات التى كانت تتناولها المجالس العربية ، وتصورها ألف ليلة وليلة فقد « أنتجت هذه المجالس وتلك الليالى عقلية عقلية من طراز معين ، لاتميل الى الاقتصار على موضوع معين، وتحاشى ما سواه • بل تنتقل من حديث عن الأطلال الى حديث عن المرأة ، الى حديث عن مشاق السفر ، الى حديث عن كرم الممدوح ••• ان العرب اعتادوا الانتقال من موضوع الى موضوع ومن حكاية الى حكاية » (٤٩) •

ونجد هذا التداخل والاستطراد قد تحقق فى بعض حكايات ليالى نجيب محفوظ بحيث حقق هذا التداخل موازاة فنية بين الملامح التراثية والمعاصرة •

ان نجيب محفوظ لم يسرف فى تداخل هذه الحكايات بحيث تضيع خيوط الرواية وتتعدد أحداثها الثانوية ، وتغيب ملامح القضية المطروحة ، لكنه حقق التداخل بالقدر الذى يحرص على بناء الرواية وعلى تماسك أحداثها • بل ان كل تداخل أو استطراد فى هذه الحكايات يؤدى وظيفة فنية وحياتية •

ولعل أهم حكاية اعتمدت على الاستطراد والتداخل مع الحكايات الأخرى هى « حكاية جمصة البلطى » ، اذ تحقق هذا التداخل منذ بداية هذه الحكاية ، وحتى نهاية الرواية • فيظهر جمصة البلطى فى كل الحكايات ، ويشكل فى كل حكاية منها ركنا أساسيا • ففى حكاية الحمال تحوم روح جمصة البلطى ، وتتجسد فى شخصية عبد الله الحمال ، ويقتص من الظالمين • فيقتل ابراهيم العطار ، لأنه كان يضع السم فى أدوية أعداء الحاكم • وقتل عدنان شومة كبير الشرطة وفى حكاية نور الدين ودنيا زاد ، وتتجسد فى شخصية عبد الله البرى ، وقتل كرم الأصيل الرجل الثرى الذى يبغى الزواج من دنيا زاد أخت شهر زاد ،

(٤٧) نفسه ص ١٩٩ •

(٤٨) نفسه ص ١٥٩ وللمزيد حول استلهام الأشعار فى الرواية انظر الصفحات : ٧٣ ـ ٧٤ ـ ١٨٣ ـ ١٩٩ ـ ٢٠٥ ـ ٢٥٩ •

(٤٩) د• عبد الحميد ابراهيم • قصص العشاق النثرية ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣ •

ولا تنتهى حكاية جمصة البلطى عند هــذه الحكايات ، بل تتداخل مع حكايه « مغامرات عجر الحلاق » ، فيمثل الجاريه التى ســقطت مع عجر الحلاق ، وفى حكــاية « انيس الجليس » يظهر للحكام والامراء الذين سقطوا تحت اغراءات أنيس الجليس ومفاتنها ــ مثل السلطان دندان ، سليمان الزينى ، الفضل بن خافان ، حسام الفقى بيومى يوسف الطاهر · ويعرى زيفهم ، فانطلقوا عرايا فى ظلام الليل بلاحقهم الخزى والعار ·

وفى حكاية « قوت القلوب » تجسد فى صورة رجب الحمال مرة أخرى ، وأخرج الفتاة الجميلة التى دفنها العبيد فى فناء القصر ، وأتهم بقتلها ، ثم يستتمر الصراع بينه وبين المعين بن ســاوى وسليمان الزينى حتى تتضح براءته · وفى حكاية السلطان يتضح هذا التداخل بصورة أوضح ، فتتداعى فى هذه الحكاية حكاية علاء الدين وحكاية جمصة البلطى ، فنجد مجموعة الرفاق يعقدون محاكمة ينصبون فيها ابراهيم السقا سلطانا ، ويسردون حكاية مقتل علاء الدين ظلما . ويحكم ابراهيم السقا بعزل حاكم المدينة ، وقتل كبير الشرطة وابنه ومعاونيه ، وحينئذ يكشف السلطان الحقيقى عن نفسه ويعجب بابراهيم السقا وينفذ حكمه ·

لذلك يلجأ الكاتب الى الاستطراد والاسترجاع فى بعض الحكايات فيسترجع حكاية علاء الدين مع حكايه السـلطان · وتاتى حكـايه معروف الاسكافى لتكمل حكاية مقهى الامراء فبدأت مقهى الأمراء بحكايات الرفاق والاسكافى عن السندباد وانتهت هــذه الحكاية فى حكايــتى « معروف الاسكافى » ، « السندباد » ·

ان السندباد فى « مقهى الامراء » رحل ، وعاد فى حكاية جمصة فى نهاية الرواية ، وفى كل هذه الحكايات تتدخل معها حكاية جمصــة البــلطى فتكتمل حكاية جمصة البلطى من خــلال تتابع حكاية الرواية ·

وبذلك يشكل هذا التداخل سمة فى بعض حكايات الرواية · ان هذه الحكايات « تتداخل ، ثم تتلاقى حول هدف واحــد · وهو تصــوير الصراع بين الحاكم والمحــكوم فى التــاريخ العربى » (٥٠) ·

اننا نعرف مصير جمصة البلطى من خــلال تتابع الحكايات وتداخل حكايته مع هذه الحكايات ، فتنتهى حكاية جمصة البلطى فى حكاية السندباد وتنتهى حكاية فاضل صنعان فى حكاية طاقيــة الاخفاء ، وتنتهى أحداث حكاية مقهى الأمراء فى حكايتى « السندباد » ، و « معروف الاسكافى » ·

★★★

(٥٠) د· عبد الحميد ابراهيم : مقالات فى النقد الأدبى ١٤/٤ ·

الدكتور عبد الحميد يونس



الحكاية الشعبية

عادل ندا

يعد كتاب « الحكاية الشعبية »(*) كتابا مؤسسا فى مجال الدراسات الشعبية . فقد راد طريق هذه الدراسات لفترة طويلة من الزمن مما جعل منه علامة بارزة ومميزة .

وفى مقدمة الكتاب ساق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مجموعة من المصطلحات توضح مدى غزارة التراث القصصى العربى وتنوعه ومكانته من الحياة بصفة عامة ، ومن التعبير التلقائى الأدبى بصفة خاصة ، أهمها فيما يرى أن « الحكاية » من المحاكاة أو التقليد، فهى ترتبط بمحاكاة الواقع ، أو بمحاكاة واقع نفسى يقتنع أصحابه بحدوثه . وقد استعمل لفظ « الحكاية » للدلالة على أحكام الرواية فى بيئات العلماء ، كما استعمل كمرادف للتشبيه وتصوير الحدث ، مما جعل هذا المصطلح يبرز فى الأدب القصصى ويخرج عن مجرد الأخبار بالواقع الى الايهام بحدث قديم . وارتبط مصطلح « الحكاية » بأنواع أخرى من السرد تبعد عن الصدق التاريخى وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه .

ثم يعرض لمصطلح « القصة » ، وهى مرتبطة فى الأساس بتسجيل الواقع ، فالكلمة من « قص الأثر » أى تتبعه ، والقصاص هو المختص فى الكشف عن آثار الأقدام وتتبعها ، لذلك اقترنت القصة بالتاريخ ، ثم اتسع المدلول ليشمل كل فنون السرد . وتجىء المقامة كفن من فنون السرد القصصى عرفه الجاهليون ،

(★) الحكاية الشعبية الكتاب الثامن من مؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس ، صدر لأول مرة ضمن سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٠ عام ١٦٦٨م عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، وأعيد طبعه مرة أخرى بنفس السلسلة عام ١٩٨٥م . وقد قام الاستاذ الدكتور أحمد مرسى بعرضه عرضا تحليليا شائقا بمجلة الفنون الشعبية العدد السادس ، السنة الثانية عام ١٩٦٨م .



والمقامة من المقام ، أى قيام واحد من الراشدين فى القبيلة لكى يسرد على مسامع لداته حديثا متصلا يختلف عن الخطبة . وتطورت المقامة على أيدى أعلام فى الأدب مثـل بديع الزمان والحريرى ، والمقامة فى صورتها الادبية تنبىء بالحديث المباشر وغير المباشر . وفى العصر الاسلامى أطلق مصطلح « السمر » و « الأسمار » على الحكايات والقصص التى تتردد فى مجالس الخاصة والعامة . وتم التفريق بين الاحداث التاريخية والروايات الواقعية وبين الأسمار التى يتلمس فيهـا المبدعون أو الجامعـون الطريف والعجيب والمثير للخيال . وعندما أحتكم الأدباء والعلمـاء الى العقل ميزوا بين الحدث المعقول والحدث الذى يخرج عن طاقة الممكن ، كمـا ميزوا بين الذى يقـوم بالحدث على أسـاس وجوده ، أو امكان وجوده ، هنا برزت كلمـة « خـرافة » لتـدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة ، ثم أصبحت مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق .

أما « الخبر » فهو عبـارة عن نقـل حدث أو واقعة ، لذلك استعمل فى السرد القصصى على مجموعات وطوائف من الأحـداث والوقائع الخاصة فى مصنفات التاريخ والطبقات .

ويعنى مصطلح « المثـل » ذلك الكلم المأثور الذى له مقوماته وخصائصه المعروفة ، ويستعمل للدلالة على نوع من أنواع الحكايات ، ويدور حول البهـائم والطير حيث تتخذ فيـه هذه الكائنات صـفات عاقلة مدبرة ، ويهدف الى العظة والاعتبار .

ومصطلح « الحدوتة » ألصـق المصطلحـات بالمأثـورات الشعبية ، فالحدوتة تعنى الحدث والاخبـار عنه ، وقد ارتبطت الحدوتة بلغـة الحياة اليومية ، واستوعبت النموذج والمثـال والطريف والخارق ، استـهدفت التسليـة والترفيه والموعظة ، واستغلت فى تربية النشء ، وحققت نـوعاً من الشـيوع بين المجتمعات ، وحفزت الى العنـاية بجمع الحكايات الشعبية وتصنيفها ودراستها .

تعريفه للحكاية

يرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن مصطلح « الحكاية الشعبية » جديد بالنسـبة للأدب العربى والآداب العالميـة ، لأن وصف السرد القصصى بالشعبية جاء استجابة مباشرة للاحساس بالحاجة الى التمييز بين اطار قصصى أدبى وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسـايرة

العقول والأمزجة والمواقف • والباحث يجب عليه تمييز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من خصائص أهمها :

ان الحكاية الشعبية عريقة ، اى ليست من ابتكار لحظة معروفة او موقف محدد ، وانها تنتقل من شخص الى آخر بحرية ، وغالبا ما يكون الانتقال عبر الرواية • الشفاهية ، كما تتسم بالمرونة التى تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف اليها او يحذف منها او تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوى الجديد ، تبعا لمزاجه او موقفه او ظروف بيئته الاجتماعية •

ويكاد يتفق العلماء على أن نسبة الحكايه الشعبية لشخص ما لا تعنى شيء بالنسبة لشعبيتها ، لأن المعيار هو مدى استقبال الطبقات الشعبية لها وترديدها اياها •

والواقع أن الأشكال الرئيسية للحكايات الشعبية عالمية ، فمن السهل ملاحظة مدى التشابه بين المحاور الرئيسية وبين الشخوص وبين الوظائف فى حكايات مختلف الثقافات • ورغم هذا التشابه الذى يطبع الحكايات الشعبية فان الحياة الأدبية عرفت عدة مصطلحات للتفريق بين بعض اشكال الحكايات الشعبية ، التى غالبا لا تشغل بال الراوى أو القاص ، الا أن علماء المأثورات الشعبية يرددون بعض هذه المصطلحات الدالة على أنواع من الحكايات الشعبية والتى أهمها :

الأسطورة والسيرة او الملحمة وحكاية الحيوان، وحكايات الجان والخوارق ، وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهى •

الأصول الأسطورية

الأسطورة هى المنبع أو الأصل الذى تتفرع منه الحكاية الشعبية ، فلا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة ، فالاساطير مادة خصبة من مواد الدراسة الانسانية ، ولقد تضاربت آراء الكتاب والباحثين حول فهم وتعريف الأسطورة ، فالبعض عرف الأسطورة بأنها : « ما لا علاقة له بالواقع » أو « مالا وجود له فى الواقع » ، وقد جاء هذا التعريف امتدادا للمصطلح الذى ساد فى أوربا أبان القرن التاسع عشر ، والذى يرى أن الأسطورة : « ما يناقض الواقع » •

وبرز اتجاه يرى أن للأساطير واقعا تاريخيا ، وأنها تمثل الذاكرة الانسانية المشوشة أو التصوير الخيالى للملوك فى عصور سحيقة غلبت عليها البداوة ، حيث يذهب الى أن الآلهة كانت فى الأصل طائفة من الملوك الأقدمين بلغوا من المكانة والسلطان وبعد الصيت حدا جعل الناس يؤلهونهم فيما بعد وذهب « **ماكس مولر** » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الى أن الأسطورة نشأت من عيب فى اللغة يجعل للشىء الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة ، ونتج عن هذا العيب خلط بين الأسماء والأشياء جعل الناس يعتقدون أن الآلهة المتعددة ليست الا صورا من اله واحد ، كما جعلتهم يتصورون الاله الواحد فى صور آلهة متعددة • بل أن استعمال المقاطع الأخيرة للدلالة على الجنس ، تذكيرا وتأنيثا ، قد أدى الى تشخيص الآلهة •

ويقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس حول تعريف الأسطورة :

« **ومن العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجتمع عليه راى العلماء المتخصصين ويكون فى الوقت نفسه مرضيا ومقنعا لغير المتخصصين ، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى ممعن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر ، وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذى يتسم بالشمول وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة ، او بعبارة** أخرى الأسطورة تحكى بوساطة أعمال كائنات **خارقة كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة •• قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم •• وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر او فصيلة من النبات او ضرب من السلوك الانسانى او منظمة اجتماعية ••**

والأسطورة بهذا المعنى قصة « وجود ما » فهى تروى كيف نشــأ هذا الشيء أو ذاك • وهى ترتبط بالواقع فى أولياته وأبطالها كائنــات خـارقة ، يعرفون بمــا حققوا فى عصـــور التكوين » •

ويرى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أن هناك علاقة قائمة بين الأساطير والحكايات الشعبية : « ولعــل الجسر الذى يصـــل بين الأســاطير والحكايات الشـعبية هو تلك الملاحم التى تحكى وقائع الأبطـــال فى توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الاعداء أو اقتحـــام العدد العديد من الاهوال والعقبات •• ان أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة ولكنهم كائنات انسانية •• قد تعاونهم الآلهة وأشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر •• وهذا هو السبب الذى يدفـــع الباحثين فى الأدب الشعبى بصفة عامة والحكاية الشعبية بصـــفة خاصة الى العكوف على الاســـاطير لكى يتبينوا منهج الانسان القديم فى الفكر وفى الســلوك وأثر هذا المنهج على الانسان الوسيط والحديث •• قد تتغير مناهج الفكر وقد تغزر عنــاصر الثقافة وتتعقد ولكن الاسطورة تشبه المادة فى أنها لاتكاد تفنى أو تنعدم وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفهـــا أو تكمن فى أعماق النفس الانسانية وتؤلف ذلك الحشــد الهائل غير المنظم من العقائد الثانوية والرواسب والاوهام والخرافات » •

وقد ضرب لنا مثلا بأسطورة « أوزيريس »، وهى من أشهر أساطير مصر القديمة ، وكيف انفرطت عقدتهـــا الى مجموعة من العـادات والتقاليد والمعارف وحولها جميعا تدور حكايات وقصص قد تقصر وقد تطول •

حكاية الحيوان

حكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصى يقوم الحيوان فيـــه بالدور الرئيسى وهو امتـــداد للأسطورة بصـــفة عامة ولأسطورة الحيـوان بصفة خاصـــة ، ويستوعب فيمـا يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش •

وهى حكايات قصـــيرة بالقياس الى غيرها وعناصرها قليلة يمكن أن تضم بعضها الى بعض فتظهر فى صـــورة سـلسلة متواصـــلة ذات حلقات •

وقد أجمع الدارسون على أن حكايات الحيوان موجودة فى جذور ما نطلق عليه الآن الأساطير ، وأن كثيرا من الاساطير كانت فى الاصـــل تجسيما لقوى حيوانات بعينهـــا ، ثم تطورت وأصبحت آلهة تحتفظ بصورة الحيوان أو برمز دال عليه • وتلتقى حكاية الحيـوان الشعبية بالاسطورة فى أن كلا منهما يقوم بتفســير ظواهر عزت على العقل الانسانى القديم •

وحكاية الحيوان الشعبية فى أبسط صورها انما هى محاولة لتفســير أشكال الحيوانات ، وشرح ما استطاع الانسان البدائى تصوره من عاداتهـــا وظواهر سلوكهـا ، وهى تنطوى على جذور اســـطورية توجد فى عقائد شـعوب وجماعات تباعدت بينها الديار والعصــور ، من ذلك ما يلاحظ من آلهة قديمـة لها صفات حيوانية مثل الآلهة المصرية التى لهـــا رءوس حيوان ، والأرنب العظيم الذى يقدســـه هنود الجانب الشرقى من أمريكا الشمالية •

وبهذا يتضح أن وظيفة حكاية الحيوان الأولى هى التفسير ، تفسير الظواهر المتعلقة بعوالم الحيوان نفسه ، واستغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لاعلاقة للحيوان بها• فالحيوان وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه •

واكتسب الحيـــوان كثيرا من الصـــفات الانسانية مثل النطق واللغة •

واذا كان الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان اقتصر على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر » الا أن حـــكاية الحيوان تطـورت بعـــد هذا الطور الى نـوعين أدبيين يختلفـــان شـكلا ووظيفة : النوع الأول هو « الخـرافة » والثـــانى هو الذى اصطلح على تسميته « ملحمة الوحوش » والخرافة عبارة عن حيوان تستهدف غاية أخلاقية وهى قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسى

وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد الى مغزى أخلاقى ٠

وللخرافة فى العادة قسمان : أولهما السرد القصصى الذى يجسم الغاية الأخلاقية وثانيهما تقرير هذه الغاية الأخلاقية فى صيغة مركزة تتخذ شكل المثل السائر ، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها ٠

ويرى بعض العلماء أن الخرافة أرقى من المأثور الشعبى ، وأنها ثمرة ثقافة مفلسفة الى حد ما وأن اعتمدت فى تركيب عناصرها على المادة الشعبية ٠

وترد أقدم الخرافات الباقية للآن الى الهند أو اليونان أو الى الساميين بصفة عامة ٠ وأقدم مجموعة وصلت الينا هى « خرافات ايسوب » ٠ وأقدم مجموعة آسيوية هى « البانجاتانترا » الهندية ، والتى ترجم ابن المقفع جانب منها الى العربية بعنوان « كليلة ودمنة » ، وعن طريق هذه الترجمة انتقلت تلك الخرافات الى اللغة اللاتينية ثم الى اللغات الأوربية الأخرى ٠

وقد عرض الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس لمكانة الحيوان فى كتاب«ألف ليلة وليلة»، حيث أشار الى وجود نمطين من الحيوانات فى « الليالى » الأول حيوانات خرافية من حيث تصورها ومن حيث قدرتها الخارقة مثل الرخ العظيم فى حكاية « السندباد البحرى » والحصان الطائر فى حكاية « الحمال والبنات الثلاث » ٠ والنمط الثانى لم يقصد لذاته ، بل اتخذ رمزا لصفة أو قدرة ، والغالب أن هذه العناصر الحيوانية امتداد لبعض التصورات الأسطورية القديمة كالثور الذى يحمل الأرض ٠

ثم تناول الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس كتاب « كيلة ودمنة » بماله من تأثير عظيم من الآداب العالمية ، وكيف أنه يكشف بجلاء عن اتصال الثقافات والحضارات الانسانية ٠ كما تعرض للشك الذى يحيط باصل هذه المجموعة الفذة من حكايات الحيوان، وكذلك لنسبة الكتاب الى ابن المقفع ٠٠ وهل الكتاب يدخل فى طائفة المصنفات المنحولة على ابن المقفع لشهرته ، أم أنه هو الذى وضع الكتاب ، أم نقله من الفارسية الى العربية ثم ساق سيادته رواية أوردها العالم اللغوى الفارسي الأصل « أبو حنيفة الدينورى » فى مصنفه « الأخبار الطوال » تشى بأن الفرس كانوا على دراية بهذا الكتاب ٠ وظل الشك يكتنف هذه الحكايات حتى القرن التاسع عشر الميلادى عندما اعتمد العالم الألمانى « تيودور بنفى » على الكتاب نفسه فى تبديد هذا الشك واثبات أصل الكتاب ، فاعتبر الأمثال الواردة فى « كلية ودمنة » شواهده ووثائقه ، حيث ذكر فى مقدمة ترجمته للمجموعة الهندية المشهورة « البانجاتانترا » أو « الأسفار الخمسة » أن ايراد هذه الحكايات على ألسنة البهائم والطير يدل على أصلها الهندى وأفاد من تصور الحيوانات : تفكر وتريد فى وضع علاقة بين هذا التشخيص وبين ما عرف عن عقائد الهنود بخاصة من تناسخ الأرواح ، واستقر رأيه على الأصل الهندى لحكاية الحيوان بصفة عامة ، والخرافة بصفة خاصة كما تتبع مسار هذه الحكايات تاريخيا وجغرافيا ، فرسم الطرق التى سارت فيها حكايات الحيوان من الهند الى أوربا : الطريق الشفوى بوساطة احتكاك الثقافات ، والطريق الأدبى بوساطة التطلع والترجمة والنقل ٠

بيد أن هذه النظرية لم تدم طويلا ، فقد وضع بعض العلماء أيديهم على عناصر محلية فى بيئات أخرى أثمرت حكايات تشبه فى تشخيصها للحيوان ماعرف عن الهنود ٠

حكاية الجان

تتمتع حكايات الجان بمكانة ممتازة فى الإبداع الشعبى وهى حكايات تدور أحداثها دائما فى بلاد بعيدة جدا ، ويخرجها هذا البعد السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع ، وفيها تقع أحداث خارقة لايحدها نوع ، وأبطالها ليست شخصيات وانما نماذج كالملك والملكة والوزير والرجل العجوز وأمنا الغولة ٠ ويطلق عليها أسماء بالتعميم مثل الشاطر حسن ،

كما تزخر بعبارات مألوفة تستعمل فى حكايات أخرى حتى تصبح جزءا من أسلوب القاص •

وحكايات الجان قصص نثرى يتسم بالسذاجة وعدم الصقل ، يغلب عليه أسلوب السجع فى صياغة عباراته ، والبطل فيها لا يقوم بالحدث الخارق بنفسه وانما يعتمد على شخصية خارقة يكسب ودها بجميل يصنعه لها او فضيلة تفتنها أو كلام يخلبها • وتنزع فى كثير من الأحيان الى غاية وعظية أو تعليمية ، ولهذا استقرت فى سفح الكيان الاجتماعى • واتخذت وسيلة من وسائل التسلية والترفيه ، وأداة لاثارة انتباه الطفولة •

ولقد اهتم الباحثون بدراسة المراحل التى يمكن أن تكون قد سبقت هذا النمط من الخيال الشعبى • وظهرت من ذلك عدة نظريات أهمها أن هذه الكائنات عبارة عن خيال شعبى لفلول قوم ، بعد أن غزاهم قوم آخرون ، ذلك لأن بقايا من المشهورين تعتصم فى الجبال والكهوف وتعمل على مقاومة الغزاة وتضطرهم هذه الظروف الى الاستخفاء والعمل بالليل وتتراكم حول وقائعهم القصصى والأخيلة والمبالغات •

وهناك نظرية أخرى تقول أن تلك الكائنات كانت فى أصلها آلهة أو أبطالا أنزلت عن مكانها لتخلى الطريق الى آلهة وأبطال آخرين • وتوجد نظرية ثالثة تذهب الى أن الجنيات انما كانت تجسيدا للأرواح البدائية وراء الكائنات والظواهر الطبيعية فقد كان الانسان البدائى يعتقد أن كل شىء له روح وجسد ، وطبقا لهذه النظرية تصبح روح الشجرة جنية ، وروح الماء حورية • ويرجع البعض أصل هذه الكائنات الى أنها امتداد للخيال الشعبى عن أرواح الموتى او الموتى أنفسهم •

والجان ينقسمون الى فئتين : الأولى مؤمنة وخيرة وعاملة على تحقيق الفضائل ، والثانية كافرة وشريرة ومؤذية ولابد من محاربتها •

وتظهر هذه الكائنات فى جماعات وتتشعب الى أقوام ، وأحيانا تظهر منفردة متوحدة تقترن بكائن ما مثل العفاريت التى تعيش عند العيون والأنهار والتلال •

ومن أشهر العفاريت « العمار » الذى يسكن الدار ، ويساعد ربة المنزل ، وهو قزم فى العادة •

ويمكن للباحث أن يصنف علاقات هذه الكائنات بالناس فى الحكايات الشعبية والأنماط الشائعة :

١ ــ الجن يعين البشر •

٢ ــ الجن يلحق الأذى بالبشر •

٣ ــ الجن يخطف آحادا من البشر لأغراض خاصة •

٤ ــ استبدال الجن بواحد من البشر •

٥ ــ زيارة أفراد من البشر أرض الجان •

٦ ــ عشيقة من الجن لواحد من البشر •

والنمط الأول موجود فى حكايات جميع الشعوب ، اذ نسمع عن الجن الذى يسكن الدار ويعين ربة البيت أو ذلك الذى يساعد فى الزراعة والحرث وتقطيع الأخشاب ، ومن اشهر حكايات هذا النوع حكاية العفريت الذى أطلق سراح الزوجة التى سجنها زوجها الغيور • وهناك عفاريت على العكس من ذلك متخصصة فى ايقاع الأذى بالناس ، حيث تتلف المحاصيل وتحلب الماشية فى الحقول وتمتطى الجياد فى الليل وتطفىء الشموع فى الدار •

وحكايات الشعوب مليئة بأحداث الجان الذين يخطفون البشر وينقلونهم الى عالم الجان أو يسحرونهم ، وهناك من يعتقد بأن العفاريت عليها أن تدفع جزية سنوية الى الشياطين وذلك بارسال عدد منهم الى عالم الشياطين ، ومن أجل ذلك يخطفون البشر وبخاصة الأطفال ليبعثوا بهم بدلا من أطفالهم • وربما كان هذا التصور امتدادا للاعتقاد بأن الجان سكنوا الأرض قبل الآدميين • كما تدور بعض حكايات الجان حول استبدال الأطفال من البشر بأطفال من عالم الجان • أما زيارة البشر لعالم الجان فترد كثيرا

فى الحكايات الشعبية وتتسم أحداثها بالطرافة والاثارة • وهناك حواديت تروى أخبار الحب الذى نشأ بين رجل فى عالم الانس وأنثى من عالم الجن وهذا المحور شائع فى حكايات الشعوب ، وهو نمط رائع يتسم بالميلودرامية • وهى تتخذ منهجا تقليديا :

١ ـ الأنسى يحب جنية

٢ ـ تقبل الجنية الزواج من الأنسى بشرط واحد كألا يراها فى أوقات معينة •

٣ ـ يخالف الأنسى الشرط ويفقد الجنية •

٤ ـ يحاول الأنسى استعادة زوجته الجنية •

وهذا النوع مشهور فى العالم أجمع ويتردد فى حواديت عربية وأوربية • ويحدث أن تقع العفاريت فى غرام الانسيات مثل خبر الصعلوك الثانى فى حكاية « الحمال والبنات الثلاث » •

السير الشعبية

السير الشعبية لايزال بعضها بمثابة الزاد للشعب وهى تجمع بين المعرفة التاريخية والسمر الفنى • وليس من شك أن أقبال الجماهير على هذا القصص ـ « السير الشعبية » ـ انما تبعث عليه الحاجة الى الموازنة النفسية بين ماهو كائن وبين ما ينبغى أن يكون •

وقد ذكر الرحالة الغربيون الذين وفدوا الى مصر والعالم العربى فى القرن الماضى أنهم شاهدوا اهتمام الجماهير بنمط من الحكايات يستغرق أداء الواحدة منها الأسابيع الطوال وقد سجلوا أسماء المتخصصين فى الأداء ، ووصفوا أزياءهم ومعاونيهم والآلات الموسيقية التى يتوسلون بها فى التأثير على المستمعين • وذكر ادوارد لين فى كتابه : « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » أن هناك طائفة تعرف بأسم « الشعرا » وأن أفرادها تخصصوا فى سيرتين كبيرتين هما سيرة عنترة وسيرة بنى هلال • وعرف المتخصصون فى الأولى باسم « العناترة » وفى الثانية باسم « الهلالية » وأشار الى وجود طائفة أخرى عرفة باسم « المحدثين » وأن أفرادها تخصصوا فى سيرة الظاهر بيبرس، وعرفوا أيضا باسم « الظاهرية » •

ويخلص أستاذنا الدكتور عن الحميد يونس من هذه الروايات التى ذكرها الرحالة الى أن جماهير الشعب المتذوقة للسير كانت تفرق بين نوعين يقوم أولهما على النظم المقترن بالغناء والمعتمد على الآلة الموسيقية « رباب الشاعر » ويقوم الثانى على النثر العاطل عن الانشاد الا فى بعض المواقف العاطفية الغنائية الى جانب الاستهلال والختام • وأن النوع الأول يتوسل بالتمثيل الى جانب الانشاد أكثر من النوع الثانى • وتتسم هذه السير بصفة مشتركة هى الفخامة والتسلسل ، وبذلك تفترق عن حكايات الحيوان وغيرها من الابداع الشعبى المحتفل بالخوارق • وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية منها استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ، ثم النص على تأثير الشاعر أو المحدث الى الحد الذى لايملك فيه نفسه عن البكاء ، وهذا التقليد يؤكد الاستجابة لحاجة النفوس الى التوازن فى فترة تحيف فيها الدخيل جانبا من الوطن العربى وأحتكر فيها غير العربى الجاه والسلطان والرزق • ومن التقاليد أيضا الاعتصام بالفتوة العربية ، فكل بطل عربى يعرف نفسه للجماهير بعبارة « يقول الفتى •• » •

وكانت هذه السير تستغرق المواسم والأعياد بلياليها المتتالية ، لهذا حذق المحترفون المواضع التى يتوقفون عندها آخر السمر الليلى اثارة للتشويق والفضول ، كما يعود الطول فى هذه السير الى تجمع حشد كبير من الأخبار والروايات وضمها بعضها الى بعض ومحاولة اضفاء مظهر الوحدة عليها • ولذلك فهى تنقسم الى اجزاء كبيرة تتشعب بدورها الى حلقات •

حكاية الشطار

هى حكايات تختبر قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال •

واحتلت حكايات الشطار مكانا ممتازا فى بعض السير الشعبية • ووقفت على صعيد واحد فى ذاكرة الناس مع أبطال تاريخيين مثل : سيف بن ذى يزن ، عنترة بن شداد ،

والظاهر بيبرس . وقد سايرت ظاهرة الشطار التاريخ العربى وبخاصة فى مصر وبرزت طائفة الشطار بملامح وصفات متميزة وأضحت لهم تقاليد لابد من مراعاتها كغيرهم من أبناء الطوائف والمهن . وبلغ من سلطان « الشطار » و « العياق » ومن اليهم أن حاول البعض كسب ودهم بالحظوة والرشوة ، وأحيانا اضطرت الطبقات الحاكمة أن تكل الى زعماء الشطار المحافظة على الأمن .

ولا تخرج حكايات الشطار عن القاعدة الرئيسية لمعظم الحكايات الشعبية وهى اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مازق .. الخ .

وهذا النمط القائم على الاختبار له مكانه من الابداع الشعبى ، وقد أفرد له المتخصصون فى الحكاية الشعبية موضعا ظاهرا من تصنيف الحكايات على أساس الأنماط والمحاور الرئيسية . وسيرة « على الزيبق المصرى » تعد بحق من القصص الشعبى الذى تدور جميع أحداثه تقريبا على هذا الاختبار .

ولم تعد ابنة السلطان ومن اليها هى الغاية أو المكافأة التى يحصل عليها البطل بعد توفيقه، وانما أصبحت المناصب الادارية العليا هى الغاية . ففى قصة على الزيبق يقوم الصراع فى عمومه على الظفر بمقدمية بغداد .

ثم تأتى كذلك الوسيلة التقليدية أو العرفية فى الولاء لهذه الطائفة التى أصبحت مجتمعا له وجدانه الخاص وتقاليده المرعية . فان كل من يستكمل مقومات الشطارة عليه أن يمر باختبار يثبت قدرته مثل الحيلة والتنكر والقدرة على التخدير وتكليف الشاطر بالمهام الصعبة شبه المستحيلة . وكذلك حذق الألعاب البهلوانية واستعمال المصطلحات الخاصة من خلال الحيلة والقدرة على استخدام الفكاهة والموازنة بين الواقع وبين تصويره أو تغييره أو التخييل بما يناقضه .

الحكاية المرحة

هذا ضرب من الحكايات المعمنة فى القصر تدور حول الحياة اليومية ، حيث تتسم شخصياتها الأساسية ببطء الاستجابة الشرطية لواقع الحياة ، وتتخذ هيئة الحيوان وسماته وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة ويغلب عليها المفارقات الناجمة عن الغباء والبلادة أو الخدعة ، وتنحو أحيانا نحو المجون وتنزع الى التجمع حول شخصية واحدة أو مجموعة محددة من الناس ، وتخلو من التعقيد .

تعرف هذه الحكايات فى الحياة العربية بالنوادر ـ نوادر حجا والظرفاء والبخلاء والندماء والمغفلين ـ وتعرف فى الحياة الشعبية بالنكتة ، وهى سريعة الانتشار والحفظ ، وبعضها يبلغ من العمر أربع آلاف سنة وتردد فى كل العالم . كما أن لها انتشارها فى الآداب الشعبية خاصة الأوربية ، والآداب الفصيحة ـ الرسمية ـ كذلك .

وتعد من المراحل الأولى للابداع القصصى بما يجتمع فيها من الكلم الذكى المعتمد على سرعة الخاطر أو الحدث الجارح أو العبارة اللاذعة . والفرض منها تزجية الفراغ بالثرثرة أو التندر أو النقد الفاضح. وتهدف الى التهذيب والتثقيف أو التسلية والترفيه ، كما تشبع فضول الكثيرين لوقوفها على الحياة الخاصة للصفوة . وجرت العادة أن تفسر صفة « الايجاز » التى تتسم بها النادرة بأن المتذوقين لها ليس عندهم من الفراغ ما يتيح لهم أن ينصتوا الى قصة طويلة .

وقد صنف العلماء المحدثون النوادر الجادة بين الأنماط الاجتماعية والأنماط التى تدور حول العلاقات الانسانية وقسموها على أساس السلوك العاقل والسلوك المتهور والثواب والعقاب . أما النوادر المرحة فأنها تنشأ من المفارقات والأخطاء والحماقات والأكاذيب والمبالغات والحيل وأسباب الخداع والعبث والمزاح والتصرفات الذكية والأقوال الدالة على سرعة الخاطر والأجوبة اللاذعة . وتتخذ النوادر الشعبية فى بعض الأحيان زى الحكاية ذات المغزى أو جوامع الكلم أو اللغز أو التورية وما الى ذلك من المغالطات المنطقية أو الحيل البيانية . ويغلب على كل عصر اتجاهات معينة

كما تشيع فى كل بيئة ما يناسبها من الحكايات المرحة • وظهرت مجموعة كبيرة من النوادر تتردد بين المتعلمين على مدى الأجيال وأفاد الأدب العربى من ظهورها • وأصبحت المنادمة حرفة تحتاج اليها الطبقات الحاكمة وراجت نوادر الندماء كما شاعت نوادر الظرفاء ودونت حكايات مرحلة لاتحصى عن البخلاء والحمقى والمغفلين كما ترددت النكات الجارحة عن محترفى الدين وتأديب الصبيان والمنحرفين فى السلوك ، وتركزت بعض الصفات حول شخصيات مشهورة فى الأدب والتاريخ تركزت حول الشاعر الماجن أبى نواس وأبى الغصن جحا الغزارى •

وضرب الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس نموذجا بشخصية جحا كشخصية قومية عاصرت الشعب العربى وعملت على ترسيب حكمته العملية من ناحية ، والترويح عنه من وطأة الأحداث والوقائع من ناحية أخرى • وكانت بمثابة النموذج الدال على تجربة أمة باسرها • كما حاول سيادته أماطة اللثام عن شخصيتين قوميتين كثيرا ما خلط العلماء بينهما هما : جحا العربى الذى ينسب الى قبيلة « فزارة » والذى قيل أنه عاش فى عصر هارون الرشيد وأثرت عنه أقوال أصبحت على ألسنة الناس أمثالا سائرة والذى اشتهر بمواقف وتصرفات سجلت على أنها النوادر والملح وبين جحا الرومى الذى قيل أن أسمه نصر الدين خوجه وعاش فى عصر السلاجقة ، وحضر الصراع الدموى العنيف بين تيمورلنك المغولى وبايزيد التركى •

الحكاية الاجتماعية

واذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال وتعتصم بالنموذج الاجتماعى فانها التزمت بالواقع تصوره أو تستأنس به ، وتنقده مباشرة أو تنقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك الواقعى وما ينبغى أن يكون عليه ، وتتسم هذه الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيد القيم الانسانية العالية ثانيا ولذلك فهى مرحة فى معظم الأحيان وتنتهى بخاتمة سعيدة •

وتعتنى الحكاية الاجتماعية بضرب من ضروب النقد الاجتماعى من أجل العمل على خلق التوازن النفسى والاجتماعى بين الأفراد • وتصدر فى أشكالها ومضامينها عن نموذج اجتماعى وتتوسل فى نقدها بمنهج ايجابى فى معظم الأحوال ، وتلتزم القصد وتبعد عن المبالغة والتكلف •

وتعكس الحكاية الاجتماعية أخلاقيات « الطبقة الراقية » التى أثمرت أولئك الظرفاء وتصور ضروب السلوك المقررة على الرجال والنساء • واحتفظت كتب الأخبار ودواوين الأدب الرسمى ببعض تلك الثرثرة اللطيفة المتهكمة • والحكاية الاجتماعية الجادة التى تتوسل بالمنهج الايجابى فى النقد الاجتماعى تستغل فن التشخيص أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من ضروب السلوك • وسياق الأحداث يعبر بدوره عن نزعة نقدية •

وقد صورت « الليالى » طائفة التجار ــ (الطبقة البوجوازية فى الاسلام) ــ وهم يؤلفون طبقة موسرة تتفوق أحيانا فى غناها على الحكام أنفسهم حتى أصبح بيدهم الأمر •

كما تعاطفت الحكاية الاجتماعية مع اصحاب الحرف والمهن فى الأمصار العربية ، وعلى الرغم من مكانة النماذج المثالية للخليفه أو السلطان أو الشاطر ، فاننا نجد نماذج واقعية للخياطين واللهاة والحطابين وغيرهم وهى نماذج غير محددة الملامح ، كشف القاص الشعبى عن المشقة التى تجدها هذه النماذج فى البحث عن لقمة العيش •

واحتلت المرأة المكان اللائق بها فى الحكايات الاجتماعية ، والقصاص الشعبى يرسمها على أنها نموذج سواء أكانت ملكة أم أمة ، فهى جميلة بارعة خيرة فاضلة ، لكن ذلك لم يمنع الحكاية الشعبية من ترديد الفلسفة التى يأخذ بها جمهرة الناس والتى تلخص فى : « أن كيدهن عظيم » •

والمرأة العجوز من المحاور الرئيسية فى الحكايات الشعبية فهى التى تقرب المحبين والتى تحتال على لقائهما ولكنها هى الشمطاء الخبيثة الساحرة التى تجسم الشر ولا تستريح



الا بتدبير المكائد مثل « شـواهى أم الدواهى » المشهورة فى الليالى ٠

والتـراث الشعبى به ركام هائـل تتجمع عناصره باستمرار ويساير التطور مسـايرة كاملة ٠ والحكاية الاجتماعية لايقبـل عليهـا الناس الا اذا كانت ثمرة مباشرة لمجتمعاتهـم أو حدث فيها من التعديل ما يجعلهـا ملائمـة للبيئة والعصر ومزاج الشعب ٠

حكاية الألغاز

يرجع العديد من الدارسين أسـبقية اللغز فى الظهور على الأنـواع والأشـكال الشعبية الأخرى ٠ وللغز عبارة عن مسألة تطلب حلا لما تنطوى عليه من غموض ٠ وقد حفلت الحكايات الشعبية بالألغاز منذ فجر التعبير الانسانى ، بل أن هناك حكايات عالية لا تزال تدور أحداثها حول الألغاز كمعضلات يطرحها العقل البشرى ٠ وما أكثر التناظر الذى قام بين الملوك الأقدمين وكان أساسه طرح الألغاز واختبار القدرة على حلها ، وكأنها مساجلة عقلية تجسـم الحرب النفسية التى تحل بعض الأحيان محل الحرب المادية ٠

ومن أشـهر حكايات الألغـاز ما أثر عن « أوديب » عندما كان قد فر الى طيبة التى ضيق الخناق عليها وحشى مروع له هيئة خرافيـة تأتلف من جسم الأسد وجناحى الطائر ووجه المرأة ٠

ويجد الباحث فى الحكاية الشعبية العربية مقومات اللغز كمحور رئيسى وكحافز على حركة الأحداث وتجسـيم الصراع ٠ وتلتقى فى هذه الحكايات وظائف شتى ، منها ما هو تفسيرى شارح للظواهر والمعضلات كالاسطورة ، ومنها ماهـو تعليمى يرسـب معلومة من المعلومات أو حقيقة من الحقائق أو معـرفة من المعارف ، وبما يستهدف الاختبار العقلى وتزجية الفراغ بالرياضة الذهنيـة ٠ وتتداخل هذه الوظائف كلها بما أستوعبته الذاكرة الشعبية وما أضافته الملاحظة والفطنة ٠

واللغز خط مشـــترك فى الحـكايات التى تضمنها الأدب الرسمى وتلك التى تعد من أهم حلقات الأدب الشعبى • يضاف الى ذلك أن كتب التاريخ العـــام احتفظت بروايات متعددة عن الأقدمين الذين لهم مكانتهم فى التاريخ وكانت الألغاز من أبرز معالم الأحداث فى تلك الأخبار ، ومن أهم الشواهد وأروعها على حكايات الألغاز تلك الحكاية المشهورة عن الجارية « تودد » فى « ألف ليلة وليلة » •

ومن الأمثلة على حكايات الألغاز التى عاشت فى العالم العربى دهرا ثم وجدت حية فعالة عند الشعب الســـلافى تلك الحكاية الشعبية التى وجدت طريقها الى التدوين عن « ابنه الصباغ »• وحكايات الألغاز من أنجح الأساليب التى لجات اليها الشعوب تعبيرا عن اعتراضها أو احتجاجها على الظلم والظالمين • فحكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذى يلجأ اليه الفقراء والأميون لاعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء وتسلط الحـــكم واســـتعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجـاه والسلطان واليسار •

هذا وقد أصل الكتاب لمكانة القص فى الحياة العربية والتراث الأدبى وحدد أشـــكال السرد والأخبار من خلال مجموعة من المصطلحات التى تدل على تطور مناهج السرد القصصى وأشكاله • وأكد على حقيقة :

أن الأمة العربية عرفت القصص فى فجـر تاريخها وحققت وجودها بالكلمة والخبر معا •

★★★

متولى الجرجاوى

قضايا على هامش النص

عبد العزيز رفعت

تؤكد النماذج المتوفرة لدينا ، وكذلك التى وصلتنا ، من هذا النص على أن التغيير فيه يعبر عن حركة خاصة بالشـــكل لا بالمضمون شأنه في ذلك شأن معظم نصوص هذا النوع الأدبى القصصى المنظوم التى ليس لها أساس نثرى ، وحيث تتصف القصة فى هذه النصوص بتيبسها النوعى فان شرعية التحولات المتعددة لأشكالها تكون مرتهنـــة بالتفاصيل أكثر مما هى مرتهنة بالأحداث ، والتخطيط التـالى ، المســتقى من النص وخمسة نماذج أخرى له ، يوضح ذلك •

★ ثوابت

- يتم تجنيد متولى بالجيش •
- يتم ترقية متولى لرتبة « مَعلمجى » •
- يدرب متولى احدى فرق المستجدين •
- يخطىء أحد الجنود ممن يقوم متولى بتدريبهم •

★ متغيرات

- مقدمة النص •
- كيفية التجنيد وخطواته •
- خطوات الترقية ورتبتها •
- عدد أفراد الفرقة ــ مكان التدريب
- نوع الخطأ •

★ النص المدون تم الحصول عليه من مجموعة الأستاذ : صفوت كمال ، وقد جمعه فى منتصف عام ١٩٦٣ ، وأودع أصـــله بأرشيف مركز دراسات الفنون الشــعبية فى ذلك الحين ، وهو من أداء الراوى : نصحى محمد الهلاوى • أما النماذج الخمسة فمنها ثلاثة قد دونها الدكتور : أحمد على مرسى فى كتابه « الأغنية الشــعبية ــ مدخل الى دراستها » ــ دار المعارف ــ ١٩٨٣ ، ص ٢٩٨ ــ ٣٣٣ ، والنموذجان المتبقيـان من جمع الباحث •



- يلطم متولى الجندى على وجهه ·
- ينتقم الجندى المحنق من متولى باخباره أنه على علاقة بأخته فى أسيوط ، ويريه صورتها ·
- يتوجه متولى الى قائده ويطلب أجازة ·
- يحصل متولى على الاجازة المطلوبة ·
- يتوجه متولى الى منزله بمدينة جرجا ·
- يسأل متولى عن شفيقة فيجاب بأنها ماتت ·
- يحصل متولى على الحقيقة من المصدر الكاذب ·
- يذهب متولى الى أسيوط طلبا للانتقام من أخته ويلتقى بثلاثة من أصدقائه ·
- يجلس متولى وأصدقائه على مقهى قريب من مكان أخته ·
- يعرف متولى مكان أخته بالضبط ·

- يتولى أصدقاء متولى أمر الخطوة الأولى لافساح الطريق أمام متولى للانتقام لشرفه ·
- تستقبل شفيقة أصدقاء متولى على أنهم زبائن ·
- الخمر هى الوسيلة المناسبة للمكان والهدف ·

- تسكر شفيقة بتدبير من أصدقاء متولى ·
- ينزل أصحاب متولى ويخبرونه بسلامة الطريق.

- عدد اللطمات ، كيفية اللطم ، رد فعل الجندى ·
- طريقة الأخبار – تفاصيل رد فعل متولى ·

- تفاصيل وأسباب طلب الأجازة ·
- مدة الأجازة ·
- من يقوم باستقباله [الأب ، الأم]
- رد فعل متولى تجاه الاجابة الكاذبة ·
- وسيلة معرفة الحقيقة ·
- يلتقى متولى بأصدقائه فى أسيوط ، أو يلتقى بهم فى جرجا ويأخذهم معه الى أسيوط ·

- قد يتم ذلك صدفة أو عن طريق السؤال من صاحب المقهى أو من صبى المقهى ·
- قد يطلب منهم ذلك ، أو يعرضونه عليه ·

- تفاصيل الاستقبال ·
- قد تكون الخمر فى منزل شفيقة من الأساس وتقدمها لهم ، أو قد يأخذونها معهم ويقدمونها لها ·
- عدد الكؤوس التى تناولها بالمزة ، أو بدون ،
- قد يهبط أحدهم أولا ويخبره بذلك . أو قد يهبطون جميعا ويخبرونه ·

ـ يصعد متولى الى شفيقة ويراها ٠	ـ طريقة التعرف ـ كيفيته ـ تفاصيل الحديث الذى تم بينهما ٠
ـ تتعرف شفيقة على متولى ٠	
ـ يقتل متولى شفيقة ٠	ـ كيفية القتل ـ كيفية التصرف فى الجثة ٠
ـ يتم القبض على متولى ٠	ـ كيفية القبض ـ اجراءات القبض ـ القائمون بالقبض ٠
ـ محاكمة متولى ٠	
ـ الحكم على متولى بستة أشهر مع ايقاف التنفيذ .	ـ تفاصيل المحاكمة ٠
ـ كيفية الصعود ٠ تفاصيل رؤيته لها ٠	ـ خاتمة النص ٠

ملاحظات أخيرة :

١ ـ ينتهى نموذج من نماذج النص عند القبض على متولى [النص الثالث للدكتور أحمد على مرسى] ٠

٢ ـ تذكر معظم النماذج منقباد على أنها المكان الذى يتم فيه تدريب فرقة المستجدين ونص واحد يذكر مصر [القاهرة] مكانا لذلك ٠

٣ ـ تتغاضى بعض النماذج عن ذكر عدد أفراد الفرقة ٠

٤ ـ يذكر نموذج من نماذج النص اسم الجندى (دياب) الذى أطلع متولى على حقيقة أخته ، وأراه صورتها ٠ [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] ٠

٥ ـ تذكر معظم النماذج أن نزول متولى الى الشارع للقبض عليه تم بالطبل أو بالموسيقى أو بالاثنين معا ، وذلك بناء على طلبه ٠

٦ ـ يقع من النماذج الستة للنص ثلاثة نماذج تحت مصطلح « الأغنية الشعبية » [النص المدون ، النموذج الأول والثانى للدكتور أحمد على مرسى] ٠

٧ ـ يقع ، وبكثير من التجاوزات ، نص واحد تحت مصطلح « الموال القصصى » ؟ [النص الثالث للدكتور أحمد مرسى] ولذا يفضل أن يوضع تحت مصطلح الشعر الشعبى حيث لا تظهر به غير رواسب بنية الموال فقط ٠

٨ ـ النموذجان المتبقيان فى حاجة الى مصطلح مناسب ، وان كان أحدهما يمكن أن يكون ، مربوع ، أما الثانى فهو أغنية شعبية ٠

٩ ـ لأن الحاجة ، فى النص المدون ، ماسة جدا للمحافظة ـ قدر الامكان ـ على المنطق الذى تمتلكه قوافيه ، وعلى السمة النوعية الصوتية ، التى يصعب الامساك بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوين هـذه القوافى

بها عند التدوين ، والخاصة باللهجة الأصلية للنص ، فقد آثرنا تدوين هذه القوافى

وفق منطوقها ، لا وفق رسمها الاملائى ، حتى أنها لتبدو ـ فى بعض الأحيان ـ وكأنها تخريجات مزركشة أكثر مما هى اشعاعات ٠

١٠ ـ من المفيد أن يعود القارىء المهتم الى النموذجين الأول والثانى للنص اللذين أوردهما الدكتور أحمد على مرسى فى كتابه « الأغنية الشعبية » سالف الذكر ، وذلك عند الحديث عن فنية النظم الخاصة بالنص المدون ٠

فنيـــة النظم :

يتمتع النص المدون بتقفية منظمة جدا ومقصودة ، وبانزلاق محسوب من الكلمة ، أو الكلمتين ، القافية فى الشطرة الأولى الى القافية فى الشطرة الثانية ، ومن احداهما أو كلاهما معا الى القافية فى الشطرة الثالثة ، لتختط القاعدة فى هذه الطريقة الفنيـة مجرى معينا للفكرة القصصية ، ينجز ويتصاعد فى الشطرة الثالثة غالبا ، على هيئة بلورات حدثية ، مشعة وفعالة ، فى حين تظل الشطرتان الأولى والثانية فى كل فقرة أو مقطع غنائى مجرد تصوير خارجى فى معظم الأحوال ، يسمح فقط من خلال القافية المنمقة ـ فى أحيان نادرة بافتعال ـ بالانزلاق على سطحه بسهولة جريئة الى الجزئيات القصصية الملموسة التى يمكن فرزها ـ ببساطة ـ لتشكل قصة مكثفة ومتزنة بلا أدنى فوضى أو تزيد سقيم ٠

تفصل فيما بين المقاطع الثلاثية الشطرات شطرة رابعة محذوفة ، يملأ فراغها ترديد الكورس ــ عقب كل مقطع ــ « **يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى** » • وهــــذه الشطرة يبدأ بها النص أداء كما بدأناه بها تدوينا ، وهى تعد بمثابة المعادل الغنــائى للقصة ، مما يطلعنا على أن معايير نظم هذه النصوص ليست معايير ثابتة ، شأنها فى ذلك شأن معايير الحياة والحاجة التى أوجدتها ، وليس بوسعنا هنا أن نتحدث عن القيمة الجمالية لأى معيار ، ولا عن الأهمية الاجتماعية له ، ولا عن التقاليد الفنية التى تحكمه ، ولا حتى عن الاختلاف بينه وبين أى معيار آخر ، فهذه الأمور تتطلب مقارنات كثيرة ومساحة هائلة لا تتوفر لنا ، وقصارى ما نستطيع تسجيله هو أن سبب الاختلاف فى المعايير يعود فى الأساس الى طبيعة وخصائص الفترة المعاصرة لانشاء هذا النص أو غيره ، وما تستسيغه الجماهير آنذاك من لائم وصياغة فعالة ، وليس من الصـــــواب أن يعتقد أحد بأن الراوى فى هذا النص يسجل تيار معاناته الواقعى فيما يورده من شطرات لا رابط بينها وبين الشطرة القصصية ، وانما هو فقط قد استطاع أن يسمح لنفسه بما يشاء من وسائط الربط الحرة لينتقل من ظاهرة التوسع فى التعبير الى ظاهرة التركيز فيه ، ولذلك فان أى عنصر قصصى فى هذا النص مدعو بالأساس ليلعب دورا هاما وفعالا جدا ، ونقول بالأساس لأن هذا العنصر لا يمكنه أن يتغير دون أن يحـدث تغييره خللا يدعو الى تعديل من نوع ما ، وفى الوقت نفسه يمكن للعنصر غير القصصى أن يتغير ببساطة ، وذلك الى الدرجة التى يعتبر معها ابداع النص على هذا الشـــكل مهمة مضمونية خاصة فى ظروف خاصة ، قد يكون أهمها التأكيد على الامكانات الضخمة للتأليفات أو التوفيقات التى يمتلكها الراوى (الفنان الشعبى) ، أو الكشف عن مهارته الفائقة فى حل أكثر المهمات التوفيقية صعوبة •

تتسم القافية فى كل مقطع من المقاطع بتماثل تقريبى ، يقدم فى مجمـــوعه تصورا تقريبيا أيضا ، ولكنه ضرورى ، كما هى ضرورية أيضا العلاقات الجديدة المختلفة بين هذه القوافى التى تتسم بالمزيد من الحرية ، حتى أنها لتأخذنا فى كل منحى لتعود بنا من جديد الى سياق القصة بمشاعر جديدة وانفعال طازج •



« متولى الجرجاوى » (*)

ـ يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ ـ	جميل وماشي مع نسيبه والفن الشعبى محاسيبه	وحبيبى أبدا ماحسيبه يا متولى .
٢ ـ	الليل مضى والفجر جا شوف الحادثه اللى فى جرجا	قالوا طبيبى الفاجر جا يا متولى .
٣ ـ	جميل معانا ف الطل بات من الجيش جات له الطلبات	ومتولى ليه أمه اطلبات يا متولى .
٤ ـ	أنا جرحى طايب ع المده طلب الجيش جالو ع العمده	من ألمه بقاسى ليه مده يا متولى .
٥ ـ	يا جميل معانا ماتركز خد الطلب وراح المركز	على بعدك بشرب خل مركز يا متولى .
٦ ـ	متولى أبدا مضاره ورحلوه ع النضاره	ولا عمره مرا بيجى داره يا متولى .
٧ ـ	أنا بغنى واسمع غيرى عجب وخد لبسه الميرى	ليه يا جميلة بس تغيرى ؟ يا متولى .
٨ ـ	طب وحياة نبينا المختار وخد شريطه فى ضرب النار	كلامنا جد مافيهشى هزار يا متولى .
٩ ـ	أنا اهلى على مشرطين وترقى والله وخد شريطين	وخدين معاى عهد وشرطين يا متولى .
١٠ ـ	طفله بتزعق على أمها وادوله فرقه يعلمها	وسامعه وسايبه علامها يا متولى .
١١ ـ	بزعق واقول مناجاى يابت والفرقه دى فى منقباد	فكهانى عنده المنجابات يا متولى .
١٢ ـ	على نغم النساى ويا الأرغول فى الصبح قام يجمع طابور	فلاح بيروى أرضه بطنبور يا متولى .
١٣ ـ	فى كلامى دايما بنفكر واحد من الطابور اتأخر	من عين حسودى عايز أتبخر يا متولى .
١٤ ـ	أهلك وراك بالمال يكفو وقام عليه ضربو بكفو	يفعلو خير والشر يكفو يا متولى .
١٥ ـ	قال له تضربنى ليه يا جبان آنا صورة شفيقة فى جيبى آنا	ما تروح تشوفلك جبانه يا متولى .

(★) جمع هذا النص الأستاذ : صفوت كمال فى منتصف عام ١٩٦٣ . وهو من أداء الراوى : نصحى الهلاوى .

١٦ ـ في زمن فرعون قام موسى نار
قال له أستر على من ستر
مصبر أبدا على مس النـــار
يا متـــولى ٠

١٧ ـ أنا عمـرى ما أحب الحـزازه
من القومندان طـــلب أجازه
واللى بيعمل ذنب بيتجازى
يا متـــولى ٠

١٨ ـ تاجر يبيع بيعتـــه تجيبـــله
واجـازتك ليــه مسـتعجله
وعذولى من قدامى بحيله
يا متـــولى ٠

١٩ ـ قال‌له يابيه‌أناكنت‌رايق‌بتمخطر
جانى جواب أبـوى فى خطـر
وهدف فى بالى شىء مخطـر
يا متـــولى ٠

٢٠ ـ متولى ســاعة مســا رحلو
باســبوع مضى له وسرحلو
في‌أيام فرعون قوم‌موسى‌رحلو
يا متـــولى ٠

٢١ ـ معايا جرح وســـاع ايـــدى
وخــد القطـــر الصــعيدى
وبغنى واقــول الساعه دى
يا متـــولى ٠

٢٢ ـ ليه بس تعاكســـنى يا زمان
ومخــه م الأفكار مليـــــان
والحديد القاسى فى دينا لان
يا متـــولى ٠

٢٣ ـ أهلك كرام قـــدموا علبتهم
روح وخبـط عـــلى بيتهم
وربت لهم عــله بتهم
يا متـــولى ٠

٢٤ ـ واعظ يخطب عـــلى منبرا
أبوه يقول : مين عالباب برا ؟
متولى يقول جسمى اتبرا
يا متـــولى ٠

٢٥ ـ احلف على ختمه وميت ولى
قال له افتح يابا آنا متـــولى
مصعبها الدنيا لما تولى
يا متـــولى ٠

٢٦ ـ متـولى يابنى جابك ايــه ؟
أبوك خلاص ما عاد باديـه
واللى فى قلبى أحكيلك بيه
يا متـــولى ٠

٢٧ ـ فتحلو البـــاب وآدى كلامــه
حمد الله يابنى ع الســــلامه
وبلال فى زمان ظهر اسلامه
يا متـــولى ٠

٢٨ ـ لينـــــا الأعادى ســلمات
انا مش عاوز منك سلامات
موسى نجام الميه وفرعون‌مات
يا متـــولى ٠

٢٩ ـ يا دنيــــا مالك نبخــتى ؟
قولى أمال فين شفيقه أختى ؟
فى وسط الناس مايل بختى
يا متـــولى ٠

٣٠ ـ اللى بيعمل ذنب بيلقــــاه
شــفيقه ماتت والدوام للــه
ونبينا فى الآخره لينا جاه
يا متـــولى ٠

٣١ ـ قال له بنتك ما تكون ربيتهــا
طب قـوم وريني تربتهـــا
ماكانش دخل التـــور بيتها
يا متـــولى ٠

٣٢ ـ قال له أبوك كبر والعقل شـت
بعـــديك باسبوع ومشـــت
والبنت منى ما اختشــت
يا متـــولى ٠

٣٣ ـ متولى خد فى الكفـــاح شـوط
خــد القطر ونزل أســـيوط
ومالـو راح وكان مبســوط
يا متـــولى ٠

٣٤ ـ والفن أصل احنا أصــحابو
ف أسيوط قابل تلاته اصحابو
وناموا الليل ونصـــحابو
يا متـــولى ٠

٣٥ ـ اكرام الضيف لو عندنا
قالو له ايش جابك في بلدنا
أبدا ما نبخلو بولادنا
يا متولى .

٣٦ ـ اكرام الضيف باين ليكم
جاي أزور سيدى جلال في بلاديكم
ونزل دمعى بل ايديكم
يا متولى .

٣٧ ـ عبى للمبالي وازقى خل
على قهوة العطيمى دخل
لعاد نافع عم ولا خال
يا متولى .

٣٨ ـ طلب لصحابه وهوا ما طلبشى
قول الصراحة متخبيشى
من ربى أصلى بنطلب شئ
يا متولى .

٣٩ ـ كل مجال متولى يزينه
متطلب طلبك زينه
وفي دى الساعه عيونه حزينه
يا متولى .

٤٠ ـ في النهار شمس الليل قمر
اديني على غلبي واحد مر
مع الخاين العيش والملح ماثمر
يا متولى .

« سمعه المعلم وجالوا »

٤١ ـ قال له ما كنت قاعد بكمالك
دا الموت ستر ورحمالك
باك سرقوا من البك مالك
يا متولى .

٤٢ ـ قال له ياريت سرقوا من البك مالى
جمال عنيد ورا أحمالى
لأجعلوا زكا عنى ورحمالى
يا متولى .

٤٣ ـ طب تعالى نقعد سوا
كلامك بحرقه وأساوا
والمنحبل وياك يتساوا
يا متولى .

٤٤ ـ داكان لبسه من الغالى أبوى
بتكلم كده يا أخى من غلبى
وانا بركب خيل وبغال أبوى
يا متولى .

٤٥ ـ أنا عاوز أقولك الحقيقه
أنا بدور على واحده اسمها شفيقه
وكلام منى بكل أكيده
يا متولى .

٤٦ ـ قال له اذا كنت مسلم اتقى رب لك
انت زبونها والا تقربلك
تلقى البعيد يقربلك
يا متولى .

٤٧ ـ قال له أنا كنت ريس على ميتين
دنا عاوزها في كلمتين
والحب بيهدل كل متين
يا متولى .

٤٨ ـ خد متولى وطلع الشارع
وعلى مونها هوا كان شارع
وشفيقه في البلكونه مخالفه الشارع
يا متولى .

٤٩ ـ شاف المنظر وصحابه قال لهم
وشفيقه كانت واقفه قبالهم
من كتر الأفكار المخ مابقى لهم
يا متولى .

٥٠ ـ طلبوا قهوه زايد سكرها
وقصده عاوز يسكرها
وشفيقه أصيله بس بكارها
يا متولى .

٥١ ـ جاب الويسكى وعليه أوتار
وقصده يتخلص م العار
وقلبه مليان م الأفكار
يا متولى .

٥٢ ـ بالسر ليه تبرحيله
بعث لها أصحابه بحيله
وطيور تجيبى تدبحيله
يا متولى .

٥٣ ـ اصحابه طالعين ع السلامات ... شفيقه تقول لهم سلامات
عاوزه تعمل للمسالمات ... يا متولى .

« قام واحد منهم يسألها »

٥٤ ـ سنتين ساكنه البلاد اديكى ... ونزل دمعك بل ايديكى
قوليلنا منين بلاديكى ... يا متولى .

٥٥ ـ صحيح سنتين في البلاد دى ... ونزل دمعى وبل ايدى
في الأصل جرجا بلدى ... يا متولى .

٥٦ ـ صب أول كاس وادلها ... وتانى كاس بيسألها
فهمت كلامه وشغلها ... يا متولى .

٥٧ ـ وتالت كاس صبلها ... مرضيتش تشرب سبلها
ترفع عنيها وتسبلها ... يا متولى .

« سكروها ونزلوا لمتولى »

٥٨ ـ قالو له الخط قدمك ... ما تقوم وتقف على قدمك
والسكه فاضيه قدامك ... يا متولى .

٥٩ ـ متولى وهوا طالع لفوق ... بيقول لا خال ولا عم متفوق
شوف السكرانه لما تفوق ... يا متولى .

« قالت له ياخوى تبت على ايدك »

٦٠ ـ قال تتمحكى وتقول حاتوبى ... وتقولى وعدى ، ومكتوبى
دى رقعه ما تطلع من توبى ... يا متولى .

٦١ ـ الساعة دى بنتظرها ... بالسكين ضيع منظرها
وعزل الجته من زورها ... يا متولى .

« وقعد يقطع فى شفيقه ويرمى فى الشارع ، وجت الحكومه قالوا له انزل يا متولى »

٦٢ ـ قال يا حكومه الجو طاب ليكم ... منزل والله واطب ليكم
الا اللى جانى طبليكم ... يا متولى .

٦٣ ـ متولى انا أصيل عم وخال ... وسبحان من غير لحوال
أمروا المزيكه تجيلو فى الحال ... يا متولى .

٦٤ ـ نزل يضحك ولا على باله ... وم السجاير طلع علباله
وبوليس واهالى ف استقباله ... يا متولى .

٦٥ ـ متولى بيقرض على نابه ... مدام حظه كده واللى نابه
بيساله وكيل النيابه ... يا متولى .

« بيقوله عملت كده ليه يا متولى »

٦٦ ـ قال له انا في الجيش مراعى لعمال ... بجهادك تتحقق لعمال
وف بيتنا شجره وفرعها مال ... يا متولى .

٦٧ ـ علشـــانه شربت الخليـــه أقطعه با بيه وإلا أخليــه	لنـافع صاحب ولا خليه يا متــولى •
٦٨ ـ وكيل النيابه اسمه حسن قال له يا متولى قطعه أحسن	كان فى السؤال بيستحسن يا متــولى •
٦٩ ـ يا متولى أقـــوالك سـليمه وقضـيتك ملهاش قيمـه	وشمايف أخلاقـك حليمـه يا متــولى •
٧٠ ـ سبحان من غير الحـــوال وشكلو له جلسه فى الحال	وكل عقده ولهـا حلال يا متــولى •
٧١ ـ متولى شريف من دى الساعه والحكم ست أشهر انشاعه	وخلص م العـار بالشجاعه وصعيدى عنده الشرف غالى
٧٢ ـ أنا بـدعى لرئيســنا يعيش مضاهم قوام ورجع الجيش	حررنا بعـد غرور الطيش وصعيدى عنده الشرف غالى
٧٣ ـ أرى النســاء سبب البلاوى وعاش بشرفه الجرجـاوى	فى مرضـهم احنا بنـداوى وصعيدى عنده الشرف غالى

• • •



★ مفردات :

١ ـ محاسيبه : بمعنى لن أحاسبه ، محاسيبه : بمعنى لن أتركه .

٣ ـ ليه أمه اطلبات : طلبته امه من السماء كثيرا . وهذا لا يكون الا مع الحرمان من الأبناء الذكور ، ونستشف منه أن الأم قد رزقت ب « شفيقة » أولا ثم بعد ذلك رزقت ب « متولى » .

ـ جات له الطلبات : أى طلب التجنيد .

٤ ـ طايب ع المده : هذا المستوى من التعبير يجاوز المستوى المباشر ، ومعناه أن جرحه قد التـــأم على غير نظافة ، فتقيح لذلك شديدا وأصبح مهيأ تماما الآن لفتحه ومداواته من جديد .

٦ ـ مضاره (ما اداری) : لم يتوار من أحد ولم يتخلف عن تقديم العون لمن يحتاجه .

ـ مرا : امرأة .

ـ النضارة : منطقة التجنيد ، هكذا يسمونها ، لأن فيها يتم تحديد ما اذا كان المطلوب للخدمة العسكرية لائقا طبيا لأداء هذه الخدمة أم غير لائق .

٧ ـ عجب : قبل للياقة الطبية .

٩ ـ مشرطين : مؤكدين على شروطهم وموثقين لها .

١٠ ـ يتزعق : تنادى بصوت عال .

ـ سايبه علامها : تاركة تعليمها .

١١ ـ مناجاى : هانذا قادم .

ـ المنجابات : المانجو باتت .

ـ منقباد : مدينة بها منطقة تجنيد اسيوط .

١٧ ـ الحزازه : مفرد الحزازات .

ـ القومندان : القائد .

١٨ ـ تجيله : تعود اليه .

ـ بحيله : أحيله وابعده عن طريقى .

٢٠ ـ رحلو الأولى بمعنى ذهب اليه والثانية من الرحيل .

ـ سرحلو : صرح له .

٢١ ـ وساع ايدى : صار فى اتساع يدى .

٢٢ ـ فى دينا لان : لان فى ايدينا .

٢٣ ـ ختمه : مصحف .

٣٧ ـ عبى : املأ .

ـ ازقى : اسقى .

٣٩ ـ زيينه : مثلنا .

٤٠ ـ باك : لفظة استفهامية عامية تحمل فى طياتها الكثير من السخرية .

ـ البك : كيس من الجلد أو غيره لحفظ النقود .

٤٢ ـ وراحمالى : وراء أحمالى .

٤٣ ـ المنحبل : المجدول كالحبال أو المربوط بالحبال

ـ أساوا « قساوة » : قسوة .

٤٨ ـ الشارع فى الشطرة الأولى معروف ، وفى الثانية هو الله سبحانه الذى شرع الشرائع للعباد ، وفى الثالثة تعنى العزم والنية المبيتة .

٤٩ ـ كارها : مهنتها أو سلوكها .

٥١ ـ أوتار : نوع من الخمر .

٥٧ ـ سبلها الأولى من السب ، والثانية من التسبيل .

٥٨ ـ قدمك الأولى تعنى أتى بك ، أما الثانية فهى القدم ، والثالثة تعنى أمامك .

٦٢ ـ منزل « ما انزل » : لا أنزل . ـ واطب ليكم : أقع بينكم .

٦٣ ـ صبحان : سبحان . ـ لحوال : الأحوال .

٦٧ ـ الحلية فى الشطرة الأولى تعنى الحل ، وفى الثانية تعنى الحليلة وفى الثالثة تعنى أتركه .

٧١ ـ اشاعة : مصطلح يعنى مع أيقاف التنفيذ .

ـ اشاعة : مصطلح يعنى مع ايقاف التنفيذ .

ومع ذلك يذكر النص أن متولى قضى مدة الستة أشهر فى السجن متفقا فى ذلك مع نص آخر من النماذج الخمسة الأخرى .

★ ★ ★

مركز وأرشيف عربي للفولكلور والتنمية
تجديد دعوة الأستاذ رشدي صالح

مختار محمد سيد احمد

يتزايد الاهتمام العربي بالفنون الشعبية في الأونة الأخيرة ، حيث تعود بعض مجالات الفنون الشعبية للصدور ، ولا يكاد ينتهي مهرجان دولي في احدى المدن العربية الا ويبدأ مهرجان آخر ، من الاسماعيلية الى الرياض الى الرباط الى تونس الى أسوان ، وكذلك الندوات العلمية التي تدور حول الفنون الشعبية ، وهناك - أيضا - المشاريع الكبيرة مثل أطلس الفنون الشعبية وغيره من المشاريع التي تقوم على الاهتمام بالمجالات المتنوعة والثرية للفنون الشعبية والبحث في مجالات الاستفادة منها .

وهذا الاهتمام المتزايد يدعونا الى اعادة طرح دعوة الاستاذ احمد رشدي صالح حول قيام مركز وأرشيف عربي للفولكلور والتنمية ، والتي جاءت ضمن مقترحات دراسته « الفولكلور العربي وامكانية استخدامه لأغراض التنمية والأنشطة السكانية » الصادر عن وحدة اليونسكو الاقليمية لوسائل الاتصال في الثقافة السكانية للبلاد العربية بالقاهرة في مايو ١٩٧٥ .

وتهدف الدراسة الى ايجاد مرجع يستفاد منه في التعرف على ألوان الفنون الشعبية والوظائف التي تؤديها ومناطق انتشارها ، والفنانين المشتغلين بها ، بحيث يكون هذا المرجع بمثابة دليل يرشد الباحثين والمشتغلين بالاتصال الى أنواع الفنون الشعبية - الأقدر من غيرها - على توصيل أفكار ومضامين تخدم أغراض التنمية والثقافة السكانية في العالم العربي . ولن يتاتى هذا بالطبع الا بعد اجراء مسح شامل عن الفنون الشعبية في المنطقة العربية ، ودراسة متانية للسجلات الفنية المتاحة . وللعرض والأنشطة التي لم تسجل بعد مع تحليل للمضمون والشكل وعلاقة كل منهما بالآخر في الأعمال الفنية الشعبية حتى يمكن التوصل أخيرا الى اعداد أرشيف عربي للفولكلور يستفاد به في أغراض التنمية .

ويوضح الأستاذ أحمد رشدي صالح الهدف من انشاء الأرشيف العربي للفولكلور والتنمية في :

(أ) توفير المواد الوثائقية الخاصة بالفولكلور في المنطقة العربية .

(ب) تحليلها ـ هذه المواد ـ وتصنيفها طبقا للمناهج العلمية المستقرة ٠

(ج) حفظها بعد اعدادها لتكون صالحة للاستعمال ٠

(د) تزويدها والاعلام الدورى المنتظم عنها ٠

والضرورة القصوى تقتضى البدء فى انشاء هذا الأرشيف فبغيره تفقد الجهود التنموية ، وأيضا النشاطات الفولكلورية الكثير من امكانيات الاستفادة بهذا التراث الضخم والشديد والتنوع والحيوية ٠

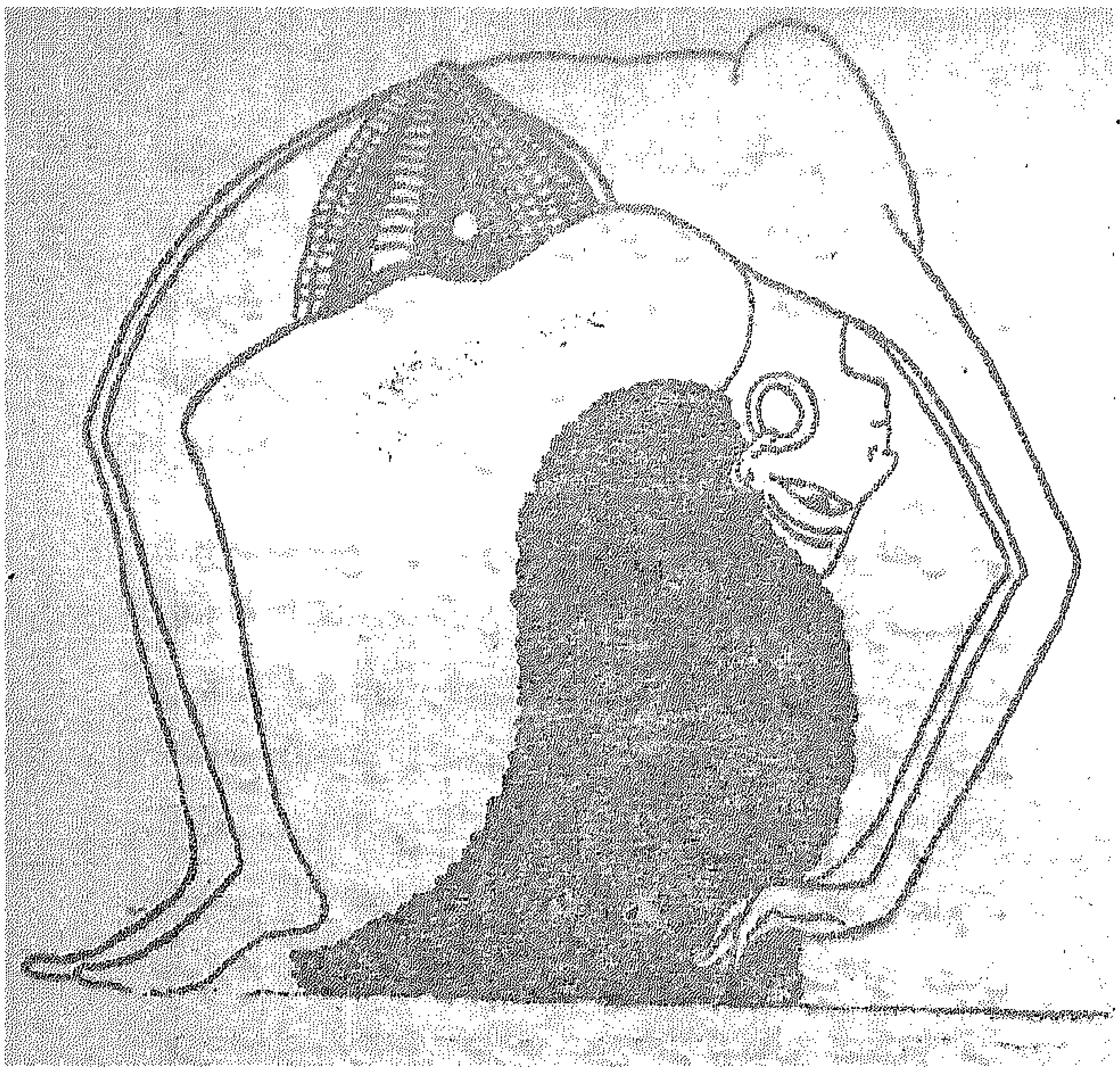
ويلاحظ الأستاذ أحمد رشدى صالح أن الأنشطة الفولكلورية القائمة فى المنطقة العربية حديثة ، ومنصرفة الى غاياتها الثقافية والفنية البحتة ، وجهودها مقتصرة حتى الآن على النطاقات المحلية أو الاقليمية ، دون أن تمتد الى النطاق العربى بأكمله ، هناك ـ أيضا ـ نوع من الاكتفاء الذاتى فى عمل هيئات الفولكلور من ناحية والهيئات الانمائية وتنظيم الأسرة من ناحية ثانية ٠

ومن الضرورى ـ هنا ـ الاستفادة من التجارب والخبرات الدولية الجارية فى مجالات استخدام الفولكلور لأغراض التنمية وتنظيم الأسرة ، ولذلك كله من المناسب انشاء المركز العربى للفولكلور والتنمية ، حيث يوفر هذا المركز المادة والبيانات والمقترحات ، ويتولى التنسيق فيما يخص استخدام الفولكلور لغايات التنمية المتعددة المجالات ، ويساعد وجود المركز على فعالية وسرعة الاستفادة من التجارب العربية والدولية التى تجرى فى هذا المجال ٠

ومن الضرورى أن يوجد المركز العربى للفولكلور والتنمية نتيجة التعاون بين اليونسكو والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم « اليونسكو العربى » والهيئات الدولية المعنية بالتنمية والثقافة السكانية وتنظيم الأسرة ، واتحادات اذاعات الدول العربية ـ التى شاركت فى اعداد هذه الدراسة ـ والهيئات العربية لتنظيم الأسرة والثقافة والاعلام ٠

ولعل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ تجعل تحقيق هذا الغرض من صميم مهامها وتقوم باستكمال دراسة الأستاذ أحمد رشدى صالح وتتولى الدعوة والاشراف على قيام المركز العربى للفولكلور والتنمية ٠

ويمكن للمركز ـ حال قيامه ـ تولى اقامة برامج تدريبية فى مجال الفولكلور والتنمية وأن يشترك أو يتولى تنفيذ برامج علمية وعملية لاعداد خبرات جديدة تجمع بين معرفة الفولكلور كتراث ومعرفته كوسيلة اتصال ، وامكانيات استخدامه فى المجالات المشار اليها وذلك على المستوى الاقليمى والعربى فى نطاق ما يتم دوليا من برامج اعداد وتدريب مماثلة حتى يمكن تحقيق حركة جديدة دافعة للفولكلور كموروث ثقافى يوظف توظيفا علميا لخدمة أغراض التنمية باعتبار أن مواد الفولكلور بطبيعتها هى تعبير ثقافى حى عن واقع الحياة فى المجتمع ٠



الرقص في مصر القديمة

لويس بقطر

الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجا حيا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه · وهذا الخيط ليس من السهل تبينه لأننا فى أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من ان يكون لنا نظرة شاملة · اننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهمية ان ندرس تاريخنا على امتداده الطويل ، ونحاول ان نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة · ولعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا ان نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة ·

لقد عرف المصريون الرقص على طول تاريخهم الطويل ، بل هناك رسوم تعود الى عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الأوانى الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفى الأيدى آلات خشبية لتحديد الايقاع (صورة رقم ١) · ولقد مارس المصريون الرقص فى مناسبات كثيرة ، فى الأفراح والأحزان ، فى الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساءا ورجالا وصغارا ، مارسوه بمصاحبة موسيقى أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من « الاكروبات » حتى الأشكال التعبيرية التى تصور حدثا فى أسطورة · وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التى تصور مظاهر الحياة المختلفة ·

وحتى لانتوه فى خضم هذه المادة يحسن ان نقدم لمحة تاريخية موجزة عن الرقص فى

المراحل المختلفة فى مصر القديمة ثم تحاول بشكل عام تحديد بعض أنواع الرقص المختلفة ، ونترك لدارسى الفنون الشعبية وخاصة الرقص ان يتعرفوا على ما بقى واندثر من حركات ايقاعية أو أداء فنى .

ونستطيع ان نقول بشكل عام أن الرقص فى الدولة القديمة كان مصحوبا اما بموسيقى أو غناء أو كان رقصا خالصا . وكان يغلب عليه الطابع الدينى البحت أو الجنائزى ، ولكن هناك الرقصات التى كانت تؤدى فى ولائم الأمراء . ويتسم الرقص فى تلك الفترة ، بشكل عام ، بالروح الجماعية ، وليس من الصعب أن نتبين فى هذا الرقص درجة من الاكتمال تتمثل فى تعدد الحركات سواء كانت الأيدى أو الأقدام أو السيقان أو الوسط وتعدد الملابس وأردية الرأس وفقا للأنواع المختلفة .

وتتسم الدولة الوسطى ببروز المنحى الرياضى الاكروباتى الذى بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص ، وأخذ الرقص الجنائزى أشكالا أكثر تنوعا ووضوحا .

ولعل أبرز سمة للرقص فى الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت افريقية أو آسيوية بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر لشعوب مختلفة ، واستمرت فى نفس الوقت الأنواع المختلفة من الرقص الدينى والجنائزى والدنيوى تمارس وجودها بشكل ملحوظ .

وحتى لانتوه فى التعميم يحسن أن نستعرض بعض الرقصات من المراحل المختلفة ونتحسس ملامحها حتى تتكون لنا فكرة مادية ملموسة .

فى آثار الدولة القديمة تجد رقصة جنائزية الطابع . يمكنك ان ترى فى الصف الأعلى من اليمين الى الشمال مجموعات ثنائية ، حركة الأذرع تقريبا متشابهة وحركة السيقان متميزة . وفى الصف الأسفل من أقصى اليمين مجموعة من المغنين والعازفين على القيثارة والمزمار ، ثم مجموع من الراقصين أذرعهما مرفوعة ومضمومة فوق الرأس ثم تأتى أربع مغنيات أذرعهن منبسطة الى الامام ، يصفقن فى صورة ايقاع مصاحب للراقصين . ومن الرقصات التى تتسم بالحركة العنيفة التى تعتمد على مهارة شديدة تصل الى مهارة الاكروبات هنا نجد عددا من الراقصات ، احدى الساقين مثبتة على الأرض والأخرى مرفوعة فى الهواء ، والراقصة تميل بجذعها الى الخلف وأذرعها مرفوعة الى الامام مما يتطلب درجة عالية من التوازن . والى اليسار مغنيتان فى ايقاع بالأيدى . تأمل تنوع ملابس الراقصات والمغنيات وغطاء الرأس وضفيرة الشعر التى تنتهى بشىء مثل الكرة الصغيرة عند الراقصات وضفيرة عادية عند المغنيات .

وبمقارنة هذه الرقصة برقصات مشابهة فى مراحل لاحقة يمكن ان نصل الى ان هذه الرقصة كانت تؤدى للالهة « حاتور » الهة الحب والمرح ، من بين أشياء أخرى ، وكانت تؤدى أيضا فى حضرة آلهة آخرين .

وهناك رقصة أخرى مميزة للالهة « حاتور »، تتخذ حركة الرقص صورة درامية مشحونة . هناك ثنائى راقص يتقدم الى الامام وثنائى آخر يتقدم من الجانب المقابل بينهما ثلاث راقصات فى أردية وغطاء رأس مختلف يقدمن الايقاع بالتصفيق . لاحظ الخلاف بين رداء الرأس للثنائى الراقص الأول والثانى الذى قد يعكس اختلافا فى الجنس ، فالثنائى الراقص أقصى اليمين شابان والثنائى الراقص أقصى اليسار فتاتان .

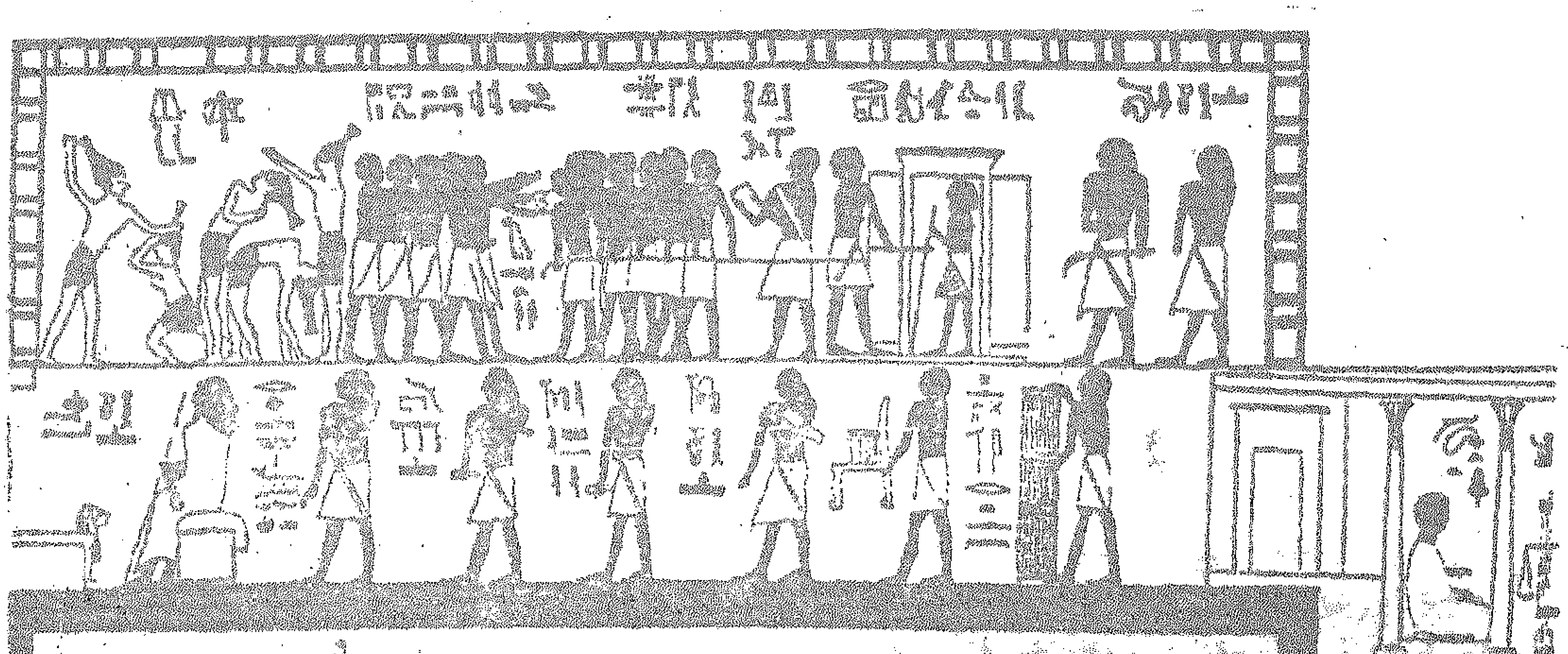
ولقد تعرضت هذه الرقصة لتفسيرات مختلفة بالاستناد الى الكلمة التوضيحية أعلى الصورة ، فهناك فوق الراقصات المصفقات الكلمات التالية : « انظر هاهى الذهبية قد جاءت » . والذهبية أحد أسماء الالهة « حاتور » . وفوق الثنائى الراقص أقصى الشمال مكتوب «بوابات السماء تنفتح حتى يأتى الاله » . وربما المقصود هنا الاله « رع » . وهكذا تصبح هذه الكلمات تعبيرا أسطوريا عن الاتحاد بين الاله الشمس والالهة « حاتور » . وهناك تفسير آخر يقوم على اعتبار أن الذهبية « حاتور » هى أيضا احدى آلهات عالم الموتى ، وهنا تصبح الدلالة الجنائزية للرقصة هى السمة البارزة .

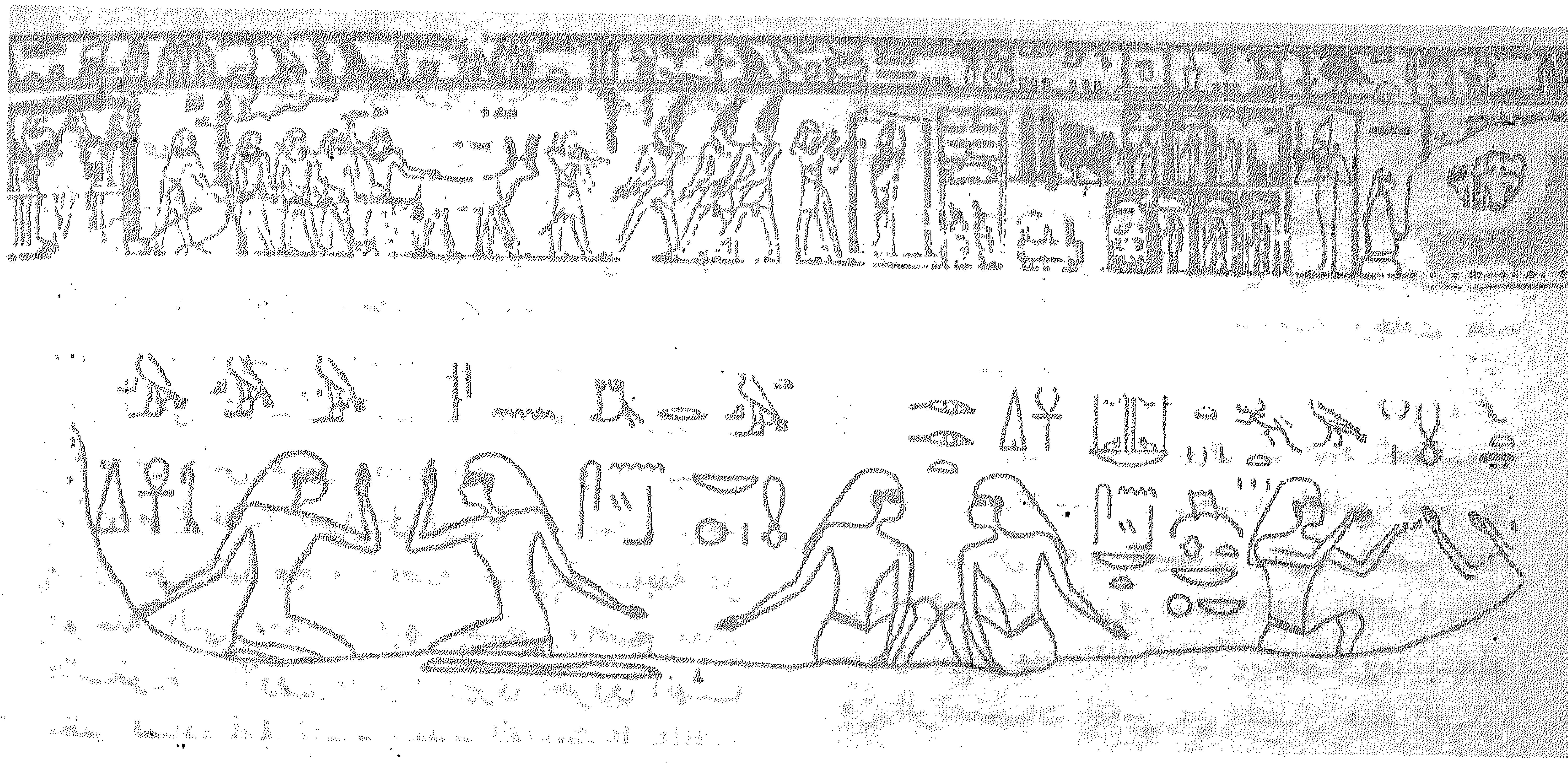
وهنــاك رقصــة جنائزية شاعت في الدولة الوسطى وتميزت بمعالم محددة تؤكد أصلهــا الاسطورى القديم ، وهى رقصة معروفة باسـم « المو » • وتختلف التفســيرات فى أصلهــا الأسطورى ، فيرى البعض انها محاكاة لما صاحب دفن « أوزيريس » مستندين على ذكـر أماكن قديمة فى شـمال الدلتــا مرتبطة بأزوريس والأماكن التى عاش ومات فيها • ويرى البعض ان هذه الرقصة تعود الى الدولة القديمة ، وهذا دليل على انها مجرد رقصة جنائزية سابقة على المرحلة التى تحددت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة « الأوزيرية » • ويرى آخرون انهــا مظهر لعبادة أولى تتسم بتقديم القرابين الى الملك•

وعلى أية حــال ، فان هذه الرقصــة تجمع ثلاث رقصات متميزة ، الرقصة السريعــة التى تستقبل الموكب الجنائزى عند وصوله الى الضفة الغربية ، ورقصة حراس عالم الموتى فى قاعتهم وهم يرقبون المقبرة التى سـيدفن فيها الميت ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس فى طريقه الى المعبد •

ومن الرقصات التى تلفت النظر رقصــة يغلب عليها الطابع التعبيرى اعتبرها « دريتون » عالم المصريات المعروف ، تجسيدا لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى ، وهى مسجلة على احدى مقابر الدولة الوسطى (صورة رقم ١)• [illegible] دريتون بين هذه الرســوم وأحـد نصوص « متون التوابيت » الذى يدور حـول نداء الميت الى ريح الشمال والشرق والغـرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار• ولقد حول دريتون هذا النص الى نص حوارى ، واعتبره من النصوص المسرحيــة وجاءت هذه الرقصة تجسيدا له •

وهناك رأى آخـر يرى أن هذه الصــورة قسمان : رقصــة تاريخيــة الطابع تقوم بها راقصتان على أقصى اليسار تمثل احداهما الملك والأخرى العدو المهزوم تحت أقدام الملك • ولابد ان يكون لهذه اللقطة ما يسبقهــا وما يتبدلها من الرقصـــات لتعبر عن مثــل هذه الفـكرة التاريخية ، ثم رقصــة تعبيرية تصـور حركة الريح وتجسدها الراقصات الأخريات • ولكن يصعب قبول هذا التفسير لأن مجموعة الراقصات الخمس تمثل شـيئا موحدا حتى فى الملابس وغطاء الرأس ، ولابد أن تـكون هنــاك فكرة واحدة تعبر عنها هذه الراقصات • ولكن الكلمات المكتوبة فوق الصورة لاتترك مجالا كبيرا لتحديد قاطع ، ففوق راقصتى أقصى الشـمال كلمات « تحت الأقدام » ، وهذا يعنى ان الراقصة التى تمثل الملك تضع العـدو المهزوم تحت الأقدام ، ومكتوب فوق المجموعة الأخرى كلمة « الريح » ومن هنا الاستنتاج انهن يمثلن حركة الريـح • تكمن صعوبة التفسير فى اننــا لا نملك من الرقصة الا لقطة واحدة مبتسرة فى أغلب الأحيان لا تترك مجالا كبيرا للوصول الى تفسـير مؤكد سليم ولكننا على أية حال لا نخطىء كثيرا عندما



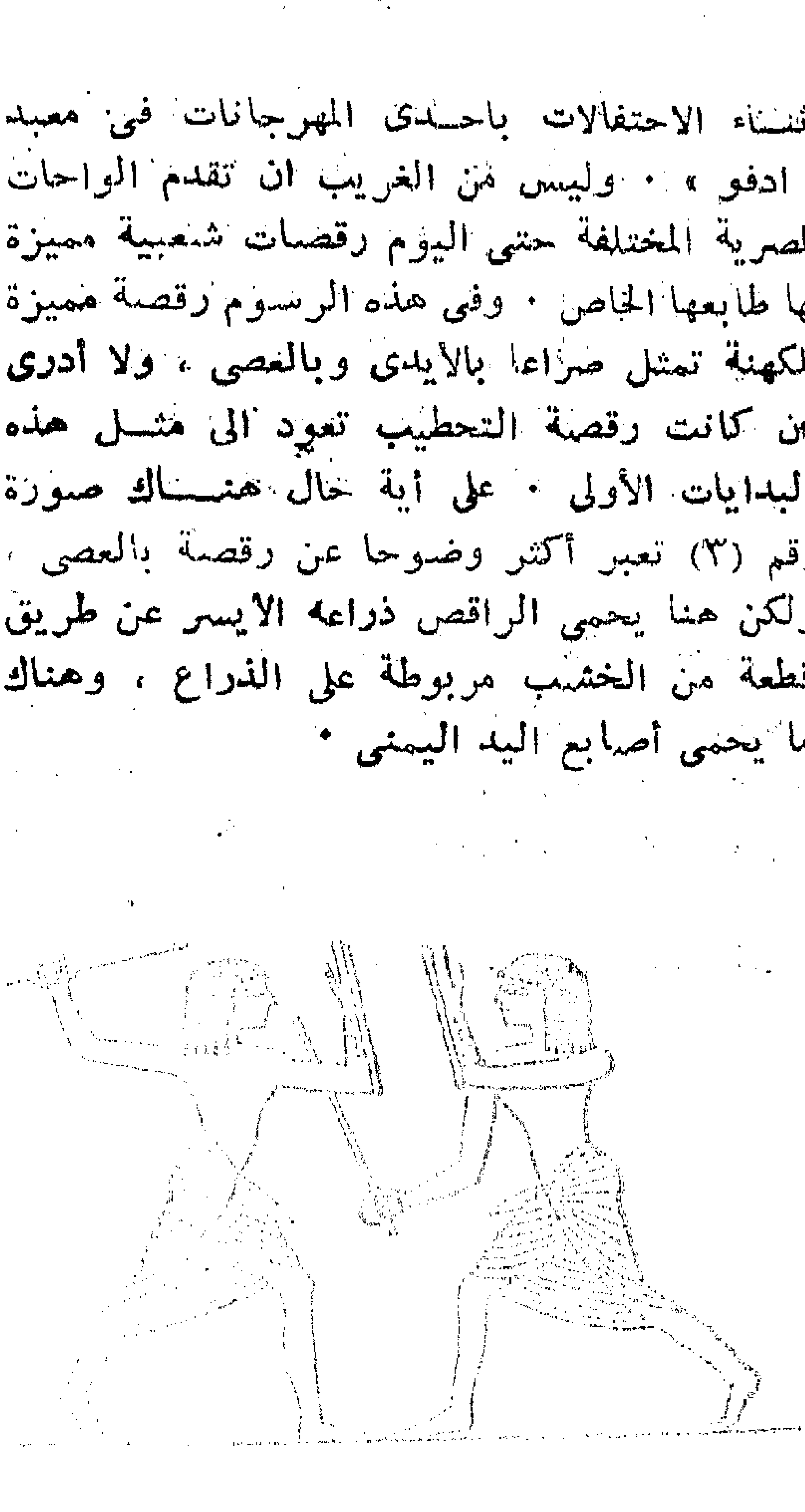


نقول ان مثل هذه الرقصة لابد ان تعبر عن فكرة ، فالحركة المتنوعة والأوضاع المختلفة والرداء وغطاء الرأس المتميز لابد وأن يكونوا فى خدمة رقصة تعبيرية ٠

وفى احتفالات أحد الأعياد الملكية المعروفة باسم « حب سد » ، وهو مهرجان كان يقيمه الملك بعد عدد من السنين رمزا لتجديد قواه ، نجد الوانا مختلفة من الرقص ٠ وهناك رسوم تصور مهرجان « حب سد » للملك « امنوفيس » الثالث مسجلة على احدى مقابر « طيبة »

ومن الملاحظ ان كل ثنائى يقوم بحركة متشابهة وهذا ما نجده فى رسوم احتفالات « حب سد » الخاصة بالملك « أوزركون » الثانى (صورة رقم ٢) ٠

وفى احتفالات اقامة العامود « وجد » وهو رمز لبعث أوزيريس ، ويمثل احدى حلقات الدراما الأوزيرية ، فى هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات ٠ والشىء الملاحظ ان يكتب فوق احدى المجموعات « مغنيات من الواحات أحضرن بمناسبة اقامة عامود « دجد » » ، وهناك اشارة مشابهة الى مغنيات قادمات من معبد واحة الخارجة أثناء الاحتفالات باحدى المهرجانات فى معبد « ادفو » ٠ وليس من الغريب ان تقدم الواحات المصرية المختلفة حتى اليوم رقصات شعبية مميزة لها طابعها الخاص ٠ وفى هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل صراعا بالأيدى وبالعصى ، ولا أدرى ان كانت رقصة التحطيب تعود الى مثل هذه البدايات الأولى ٠ على أية حال هناك صورة رقم (٣) تعبر أكثر وضوحا عن رقصة بالعصى ، ولكن هنا يحمى الراقص ذراعه الأيسر عن طريق قطعة من الخشب مربوطة على الذراع ، وهناك ما يحمى أصابع اليد اليمنى ٠



وتعبر رقصة الكهنة فى احتفالات « دجد » عن حدث تاريخى قديم ، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التى رحبت بالتوحيد أيام

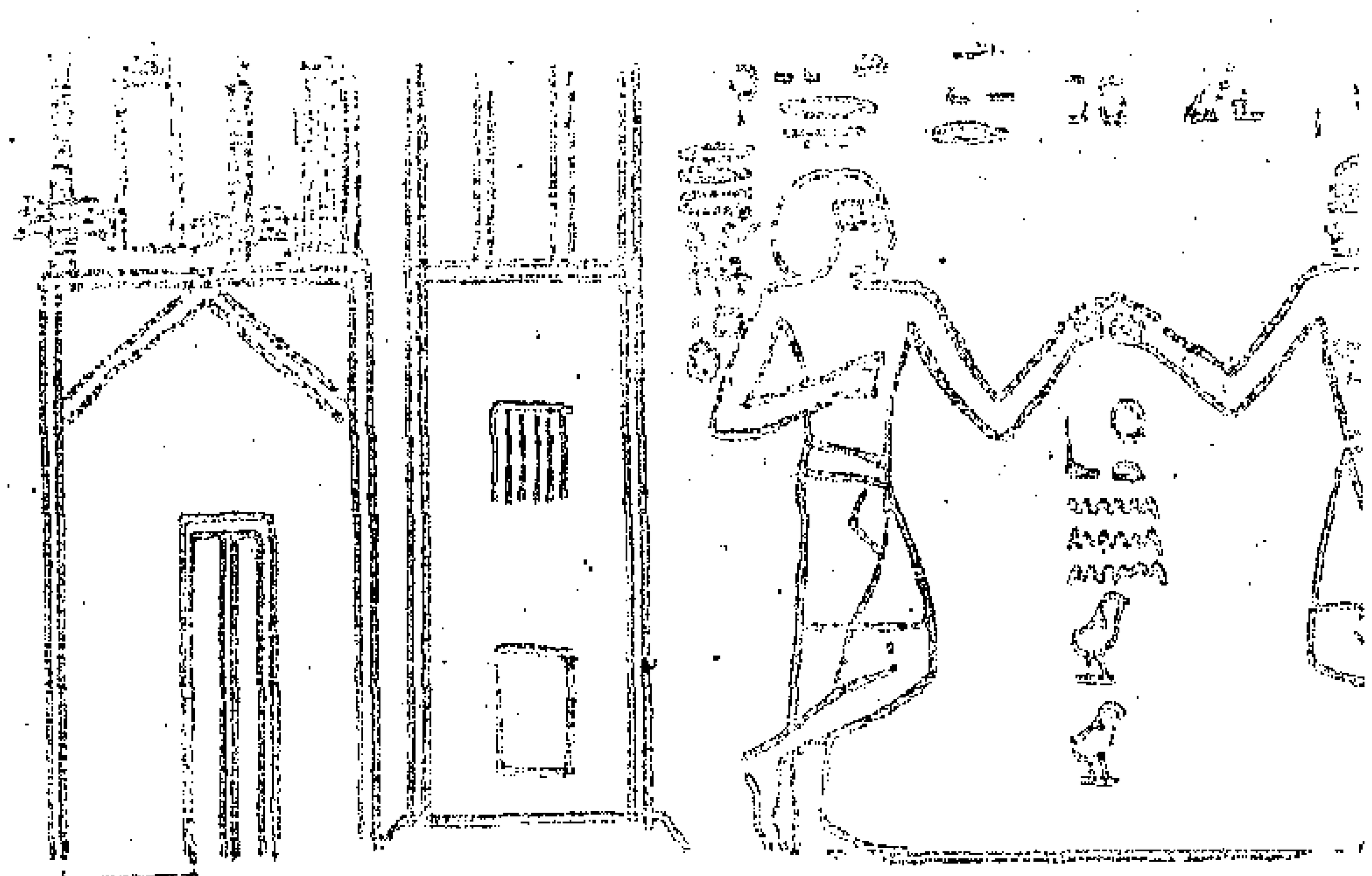
اليد وسائل تعبير ، وتصبح هذه الرقصة الملك « مينا » ، وهنا نجد العصى أو قبضات تجسيدا لحرب التوحيد ، وتصبح شكلا من المسرح تحل فيه الرقصة والحركة وأدوات « الاكسسوار » البسيطة محل الحوار .

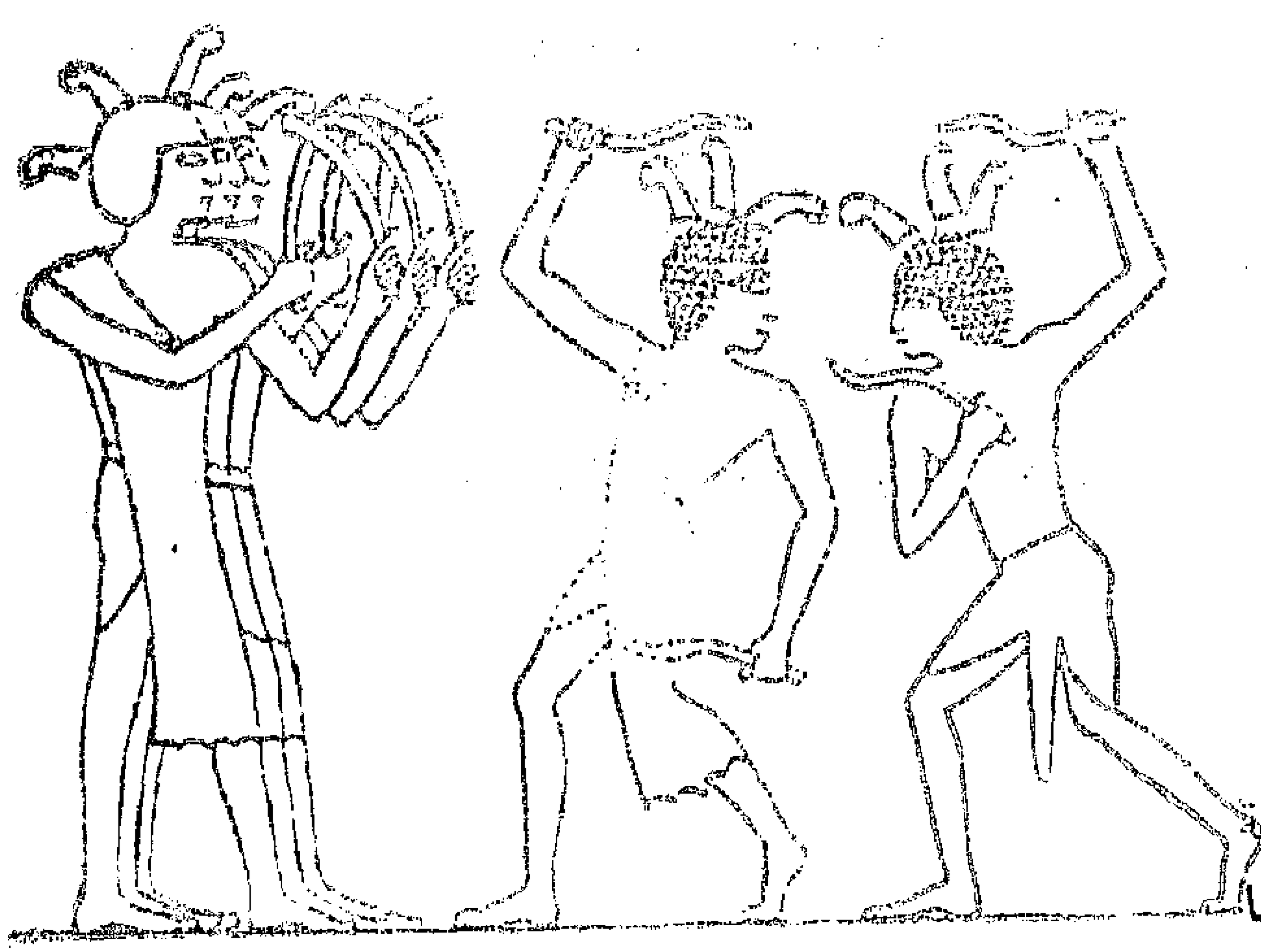
وفي الدولة الحديثة نجد رسوما كثيرة تعبر عن رقصات « المو » ، ففى صورة رقم (٤) نرى مجموعتين من راقصى « المو » يستقبلون تابوت الميت ، مجموعة من ثلاثة راقصين بلباسهم الخاص وغطاء الرأس الذى على شكل تاج الوجه القبلى ، يستقبلون تابوت المتوفى الذى يتقدمه الكاهن ممدود اليد . لاحظ حركة أقدامهم ، أطراف قدم تلمس الأرض وباقى القدم مرفوع ، بينما القدم الأخرى منبسطة على الأرض ، وحركة الذراعين الممدودين والأصابع الثلاثة الممتدة والأصبعين المنطويين . وتضم المجموعة الثانية راقصين فى القاعة المقدسة .

واحتل الرقص الدنيوى جانبا كبيرا من كله ، والأذرع والأيدى مغطاة بالنيلة ، انهن يمثلن الأصل التاريخى « للمعددات » .
الرسوم المسجلة على القبور ، وهو مصحوب بالآلات الموسيقية المختلفة . الراقصات هنا شبه عاريات أو يرتدين ملابس شفافة .

ومن الملاحظ أن الدولة الحديثة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الشعوب المجاورة فى آسيا وأفريقيا ، ودخلت رقصات أفريقية وآسيوية فى العروض المختلفة وخاصة مواكب الآلهة فى مهرجاناتهم المختلفة .

ان الصورة رقم (٦) تمثل رقصة ليبية وفى أيدى الراقصين عصى كانت تستخدم فى صيد الطيور ، وهناك ثلاثة من الراقصين وفى أيديهم نفس العصى تعطى أيقاع الرقصة . لاحظ رداء الرأس والريشتين من أعلاه .





وفى الصورة رقم (٥) راقصان فى حركة جديدة من رقصة « المو » . ان المنظر هنا والملابس ورداء الرأس متغير ، يرقصان وخلفهما أبواب معبد قديم فى شمال الدلتا يرتبط بأسطورة أوزيريس ، رغم ان أحداث الدفن هنا فى طيبة ، والراقصان يمثلان هنا كما هو واضح فى السطور المكتوبة أهل مدينة قديمة من مدن الشمال . لاحظ التناسق فى حركة الأذرع والسيقان .

وعبر الرقص عن مظاهر الحزن عند وفاة انسان وخاصة النساء المولولات وهن يضربن على الدف ، والشعر فى أغلب الأحيان متروك منسدلا على الجسم والحركات تشمل الجسد

الأنماط المختلفة فى الرقص :

ان محاولة تقسيم الرقصات المختلفة الى أنماط محددة ليست بالعملية السهلة لاننا لا نملك صورة كاملة عن كل رقصة ، بل ملمحا من ملامحها ، وفى نفس الوقت لا نملك فكرة واضحة عن مضمون الرقصة ، ويحدث أن نلجأ الى التخمين . ولكننا على أية حال نستطيع أن نميز بين نوعين من الرقص ، الرقص الدينى وغير الدينى . ويمكن أن ينقسم الرقص الدينى الى

رقص المعابد في حضرة اله أو آلهة معينين أو في مواكب الآلهة ، ورقص جنائزي عام تلعب فيه الأساطير دورا بارزا ، ويغلب على الأداء الطابع المسرحي ، فالراقصون يمثلون شخصيات اسطورية من خلال حدث أسطوري قديم في صورة جديدة ، حتى عناصر المكان توحي بالاطار الأسطوري القديم ، وتصبح أقرب الى ديكور الحدث الأسطوري ٠

ويمكن أن ينقسم الرقص الدنيوي الى رقص يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه في الاحتفالات والولائم ، ونوع يغلب عليه طابع الحزن كما في الرقص الجنائزي الذي تنطلق فيه مشاعر الحزن في تلقائية وهذا ما نراه في رسوم الباكيات المرافقات لموكب المتوفي ٠

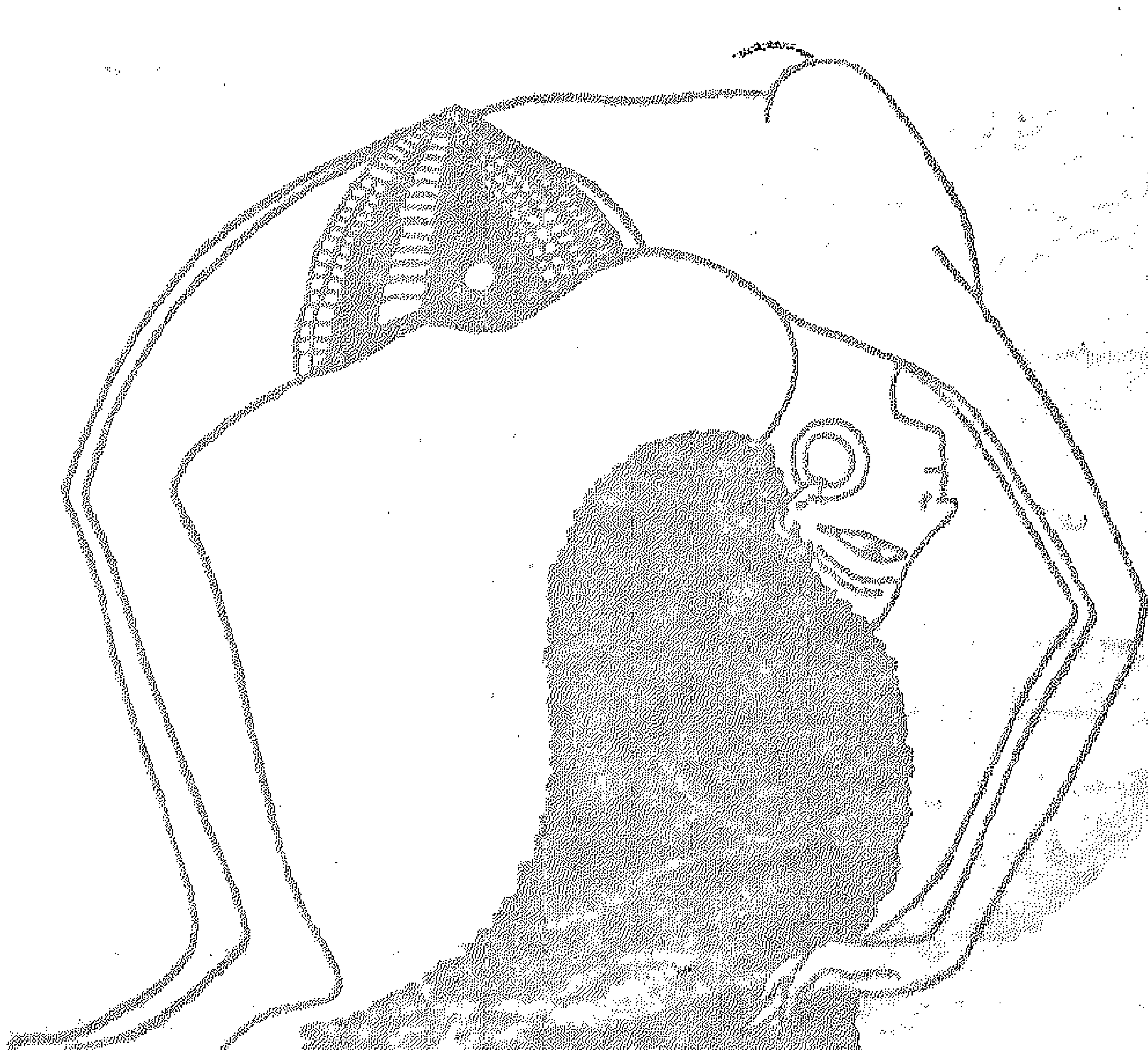
ونستطيع أن نميز من حيث الأداء بين رقص أقرب الى حركات الأكروبات فيه مهارة شديدة في تحريك أجزاء الجسم كما في الصور رقم (٧-١١) ، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة ، وهنا يصبح الرقص لونا من اللغة خلال الحركة

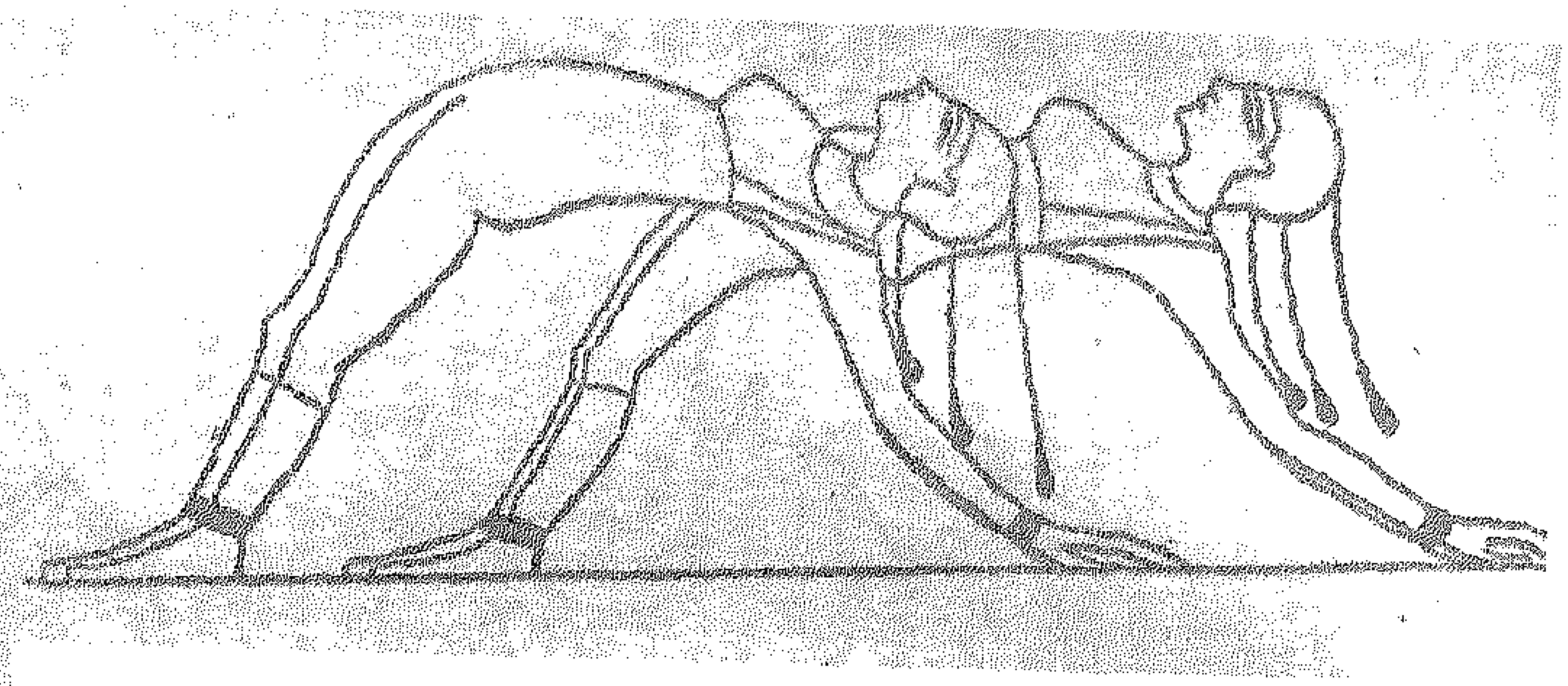
وتعكس الرقصات عموما تنوعا في كيفية الأداء الذي يقوم على حركات الأيدي أو الأذرع أو السيقان أو الأقدام أو تحريك الوسط ، وهناك تعدد في الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات كالدف وآلة أقرب الى الجيتار وآلة أقرب الى العود ، والطبلة وغيرها ٠ وقد يصاحب الرقص التصفيق بالأيدي أو طرقعة الأصابع ٠

وهناك تعدد في الملابس ورداء الرأس وفقا للرقصات المختلفة ، فهن أحيانا يرتدين ملابس قصيرة تصل الى ما فوق الركبة أو عباءات مفتوحة من أمام أو ملابس شفافة أو شيئا كالقميص له أكمام واسعة ٠ وهناك الراقصات شبه العاريات كما في ولائم السادة والأمراء ٠

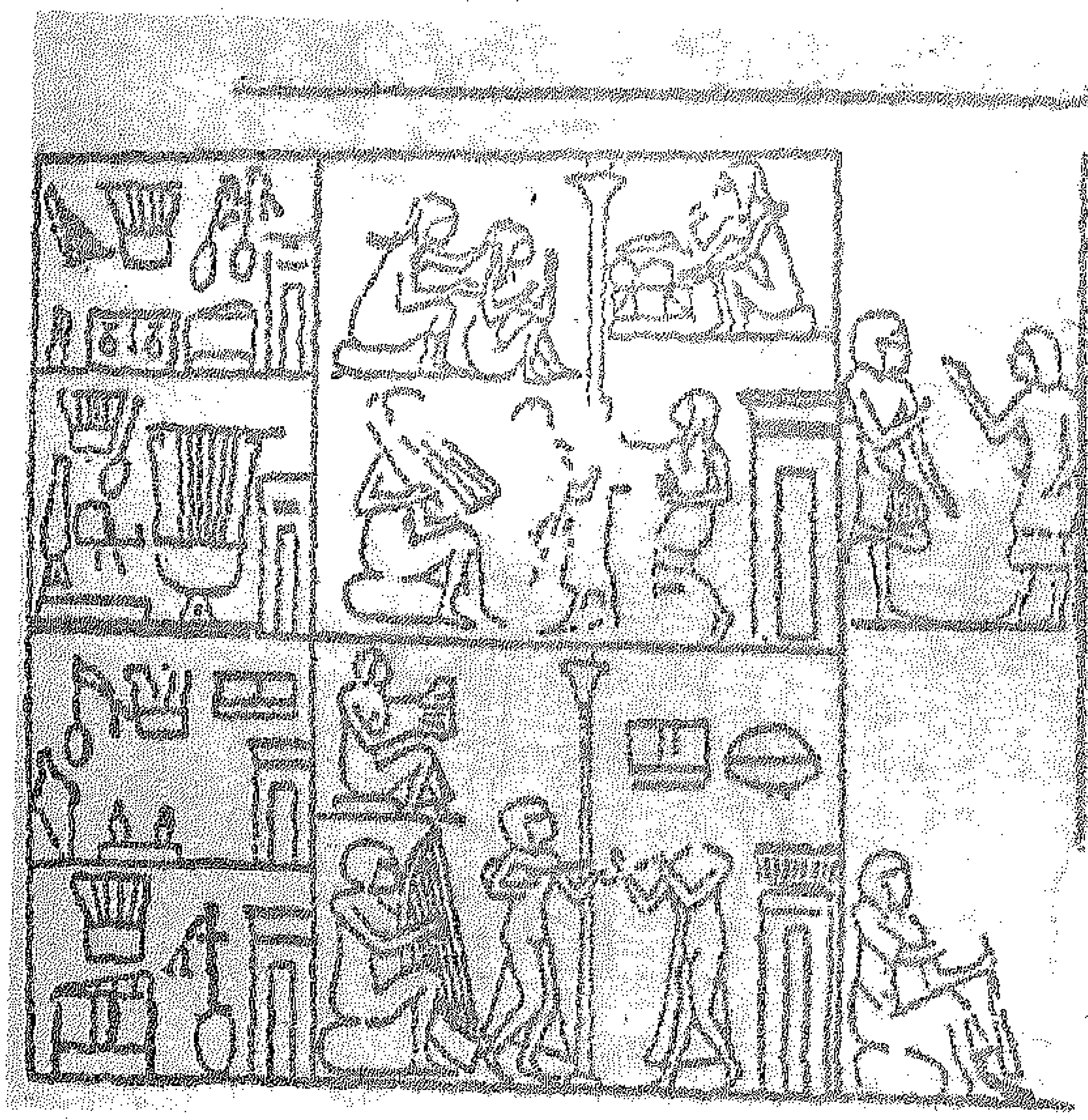
وتختلف تسريحات الشعر ما بين الشعر المستعار أو الشعر الطويل أو الشعر المربوط بشريط أو الشعر المغطى بطاقية محكمة أو الشعر المزين بالأزهار ٠

وتتعدد أيضا ملابس الرجال وفقا لأنواع الرقصات التي يؤدونها ، فهي على شكل سروال قصير أو شيئا أقرب الى « الجونلة » أو شيئا يغطي عضو التناسل ٠ وتتراوح أردية الرأس بين طاقية محكمة الى تاج من سعف النخيل أو البوص على شكل تاج أو طاقية تنتهي بذيل على شكل كرة أو خصلات شعر

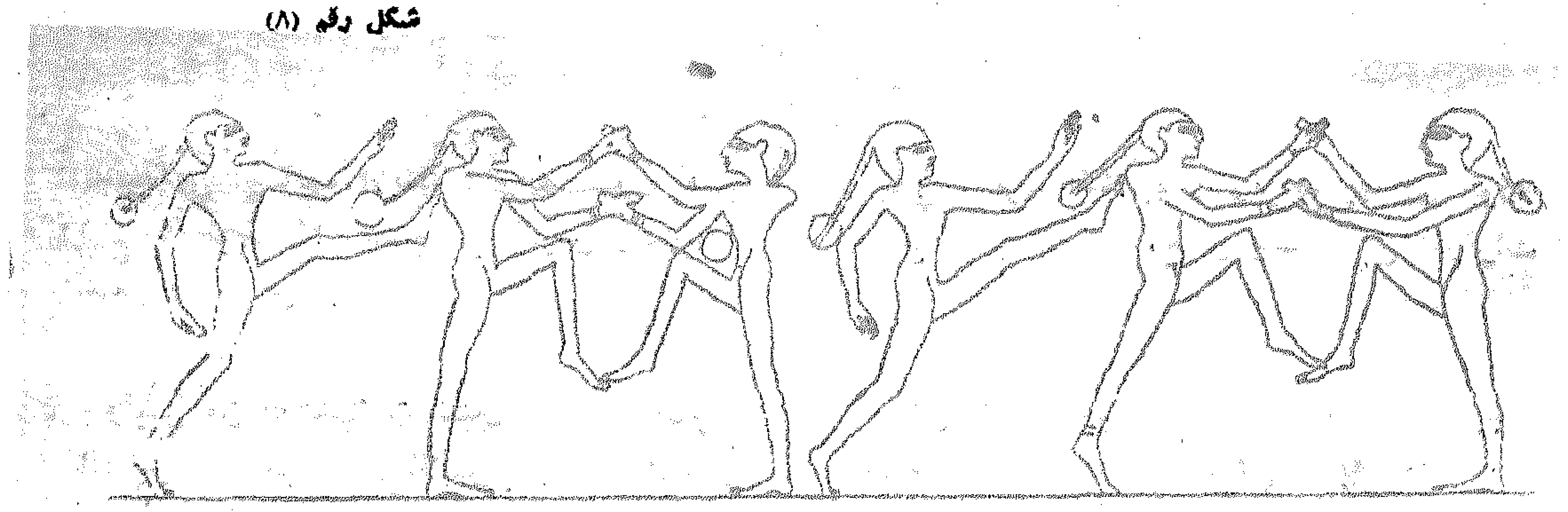




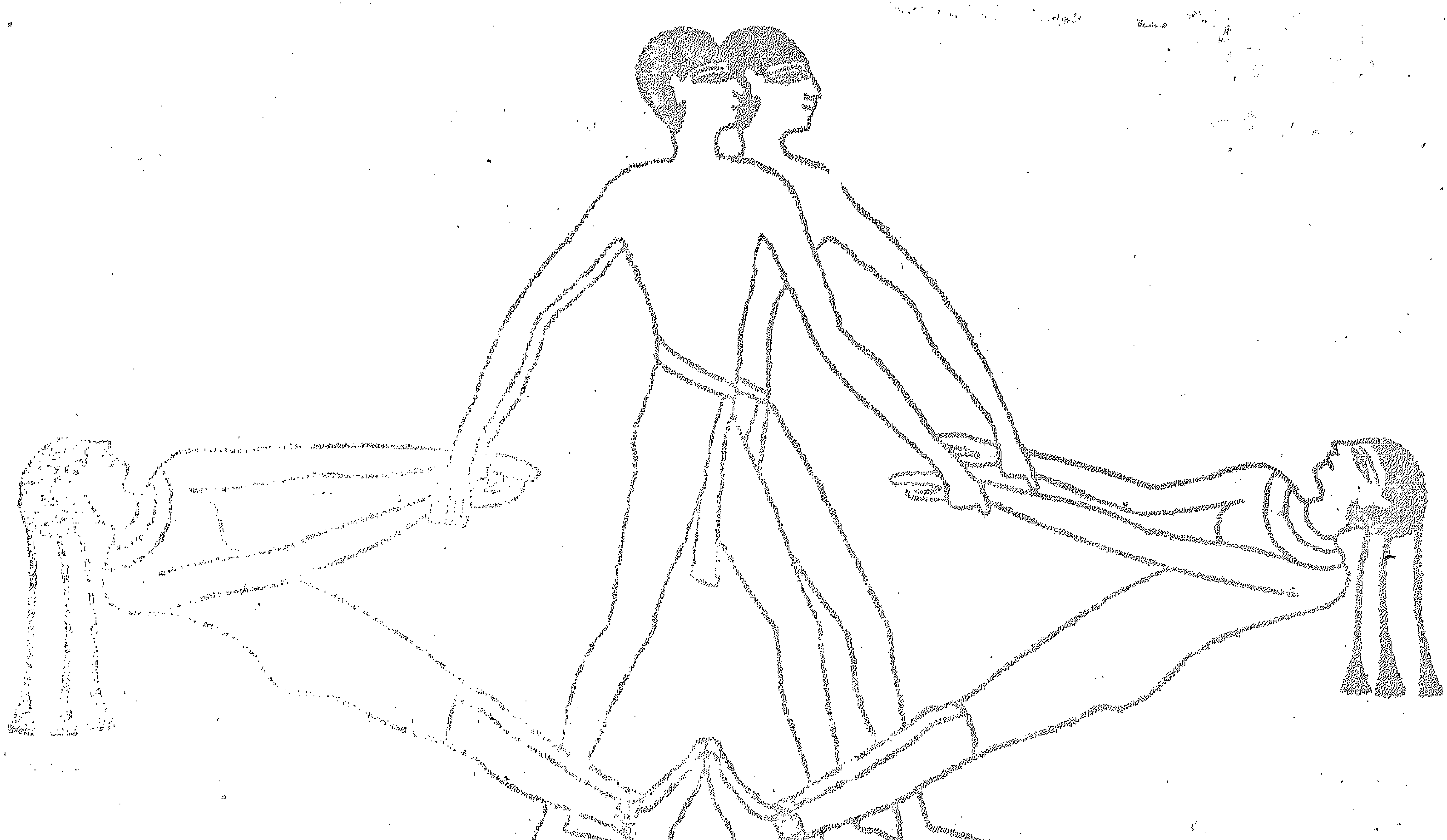
شكل رقم (٧)



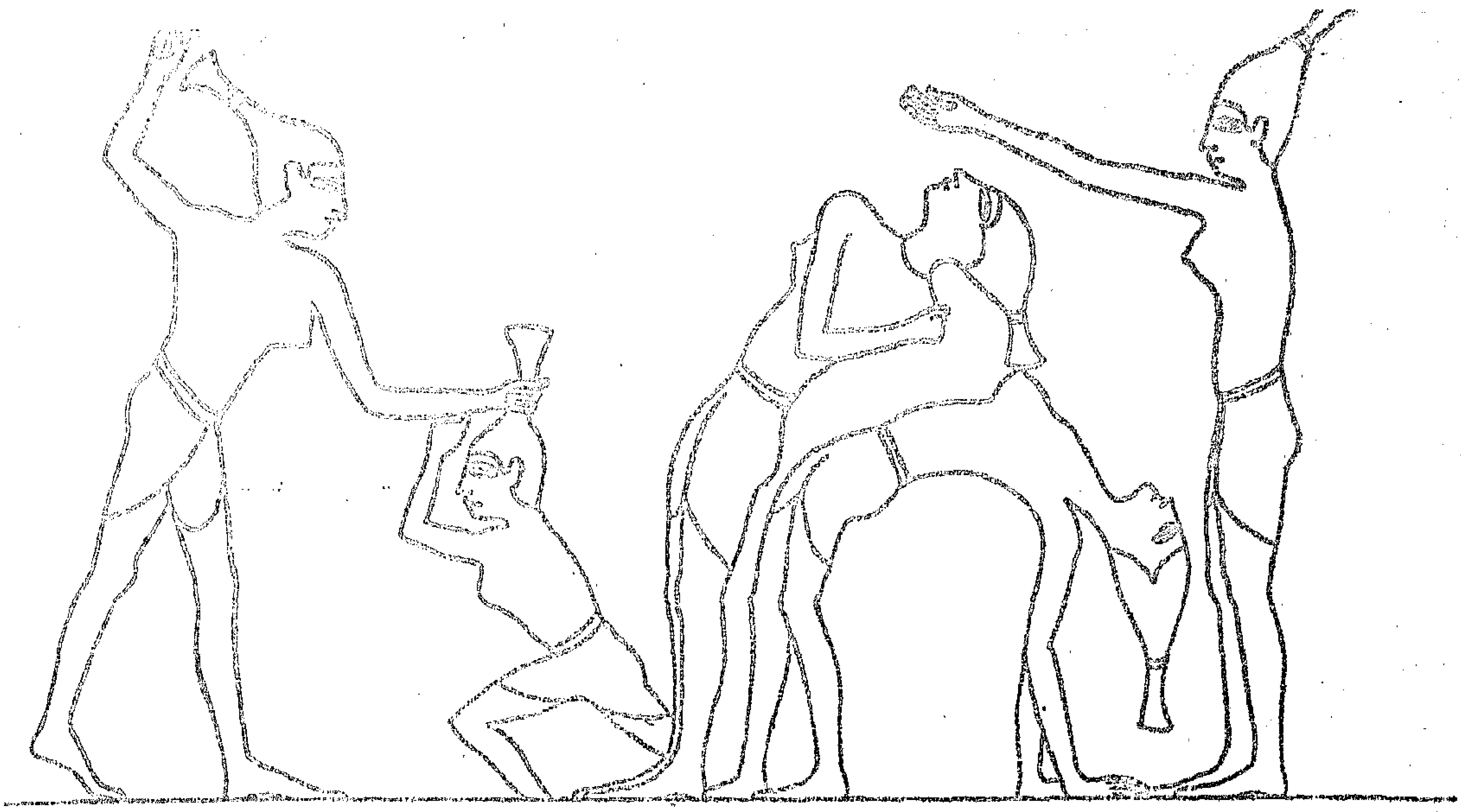
شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)

متدلية من الجانب الأيمن ، والصور رقم (١٢-٢٠) تبين هذا التنوع فى الملابس وتسريحة الشعر ورداء الرأس ٠

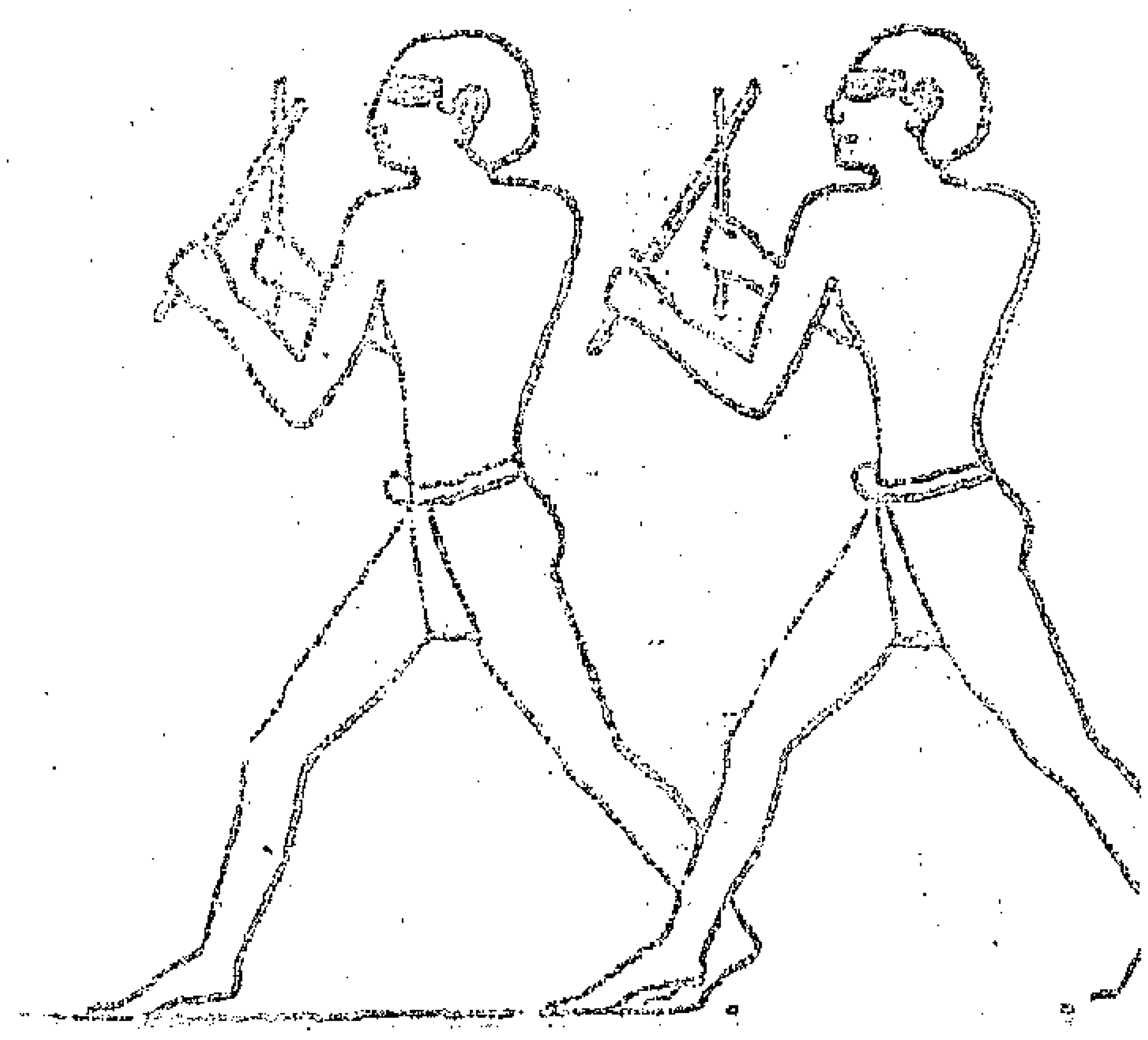
وليس من الصعب أن نتبين أن هذا التنوع والتباين فى الحركات والملابس ووسائل التعبير يعكس خلفيات متباينة لهذه الرقصات من حيث المدلول والنمط والفكرة والهدف ٠

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لانها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله ٠

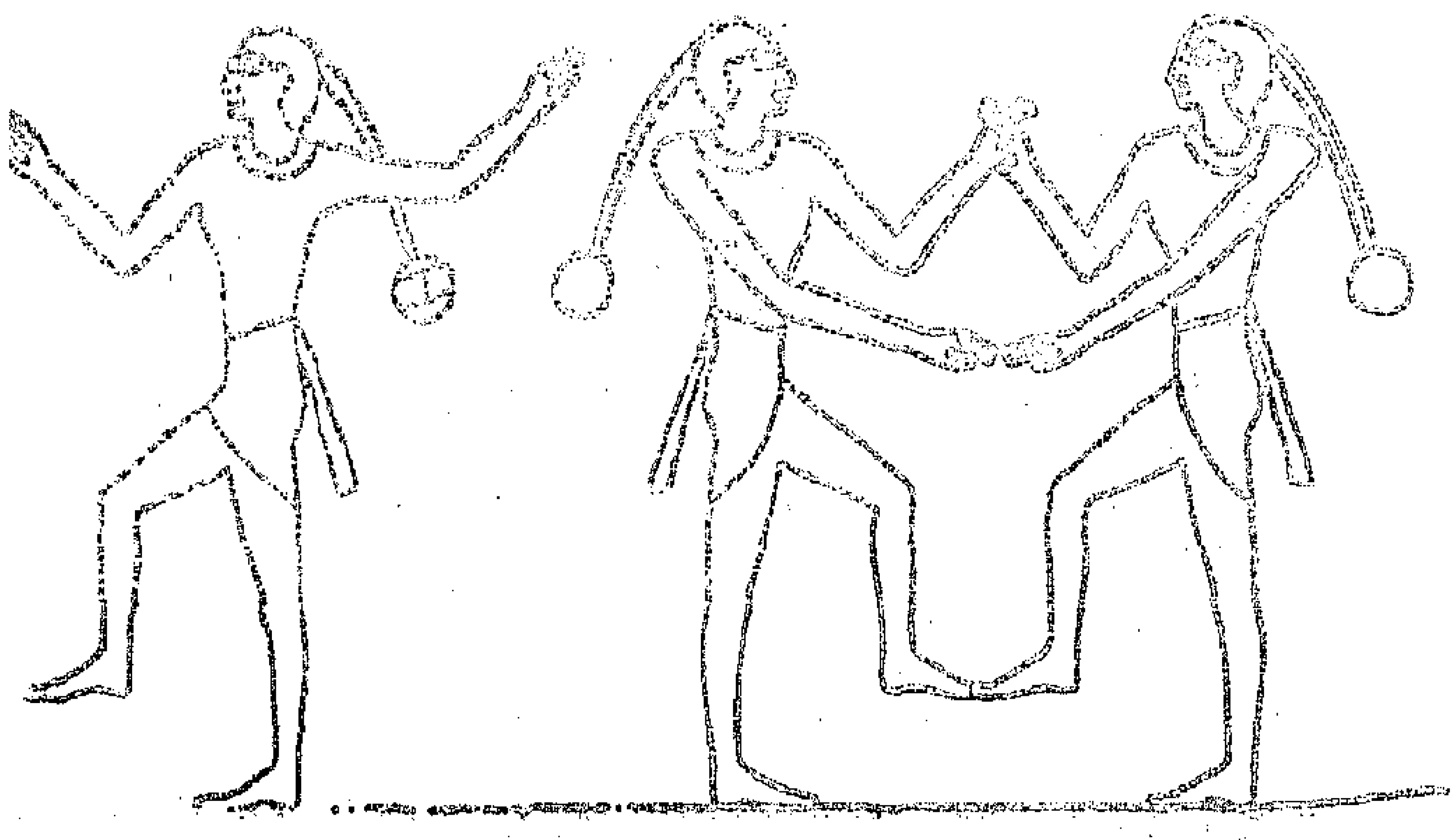
ان العودة الى الماضى ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر ٠ ان الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة يستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل ٠

ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدينة ، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والنوبة ٠ وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى المتشابهات ونرجع بها الى الوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك ٠

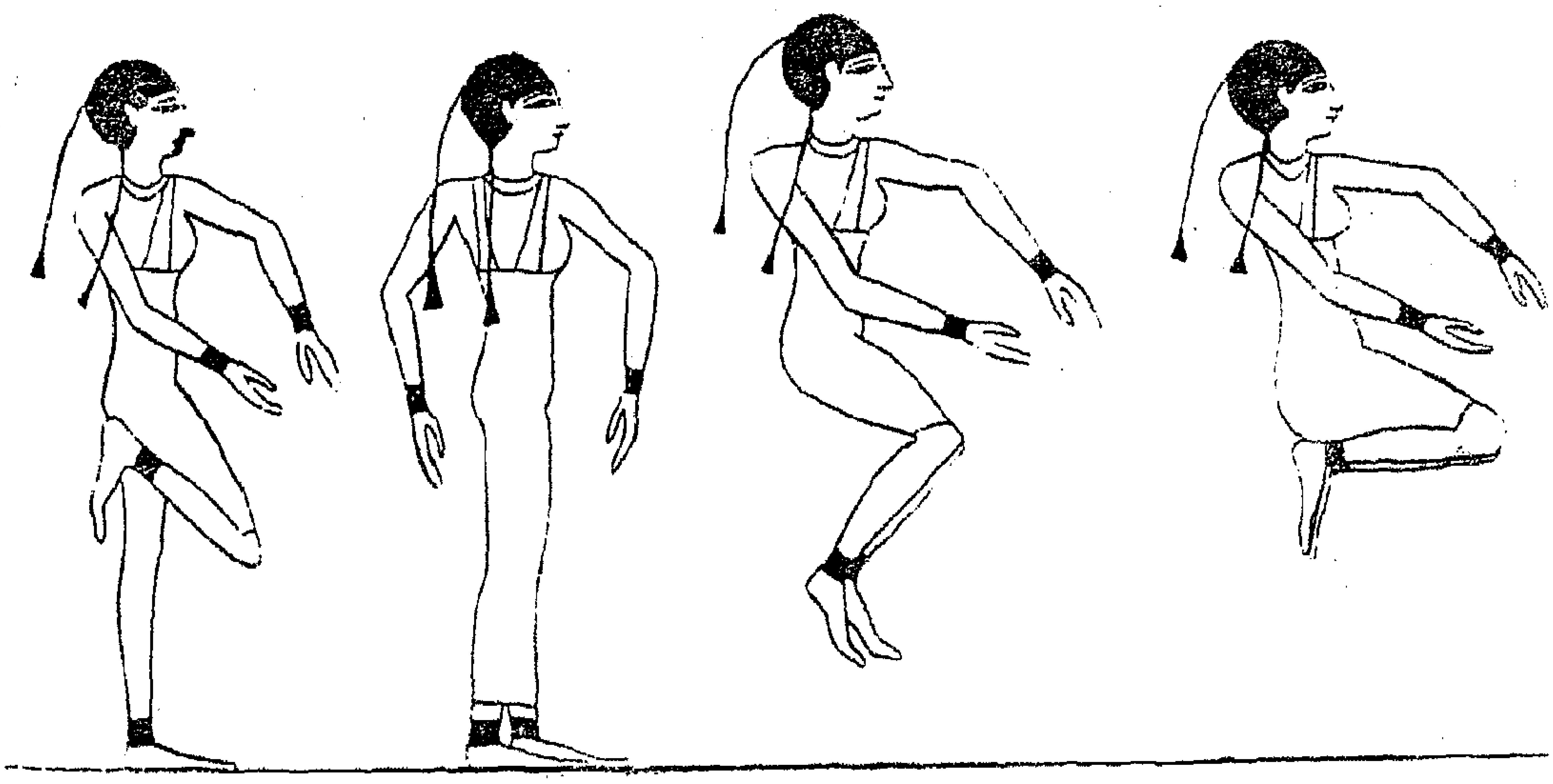
ولعل كلمات مؤرخنا المصرى سامى جبرا التى ذكرها « دريتون » فى كتابه « صفحات من علم المصريات » عن رقصات ما زالت تؤدى فى الصعيد تحمل امتدادا تاريخيا طويلا يدعونا الى ان نتأمل حياتنا الحضارية فى خطها التاريخى العام لا فى صور معزولة بعضها عن بعض نضيع معالم ما فيها من أصالة قديمة ٠ لقد حكى سامى جبرا الى « دريتون » عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات ايزيس عند جثمان أوزيريس ، وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة وكيف حبلت بابنها حورس ٠ وهناك أيضا رقصة « الحمار » التى يعتقد « دريتون » انها امتداد قديم لمهزلة شعبية تسخر من احتلال الفرس لمصر ٠ ان رقصات كالتحطيب مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى مثلا ٠ لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن أن



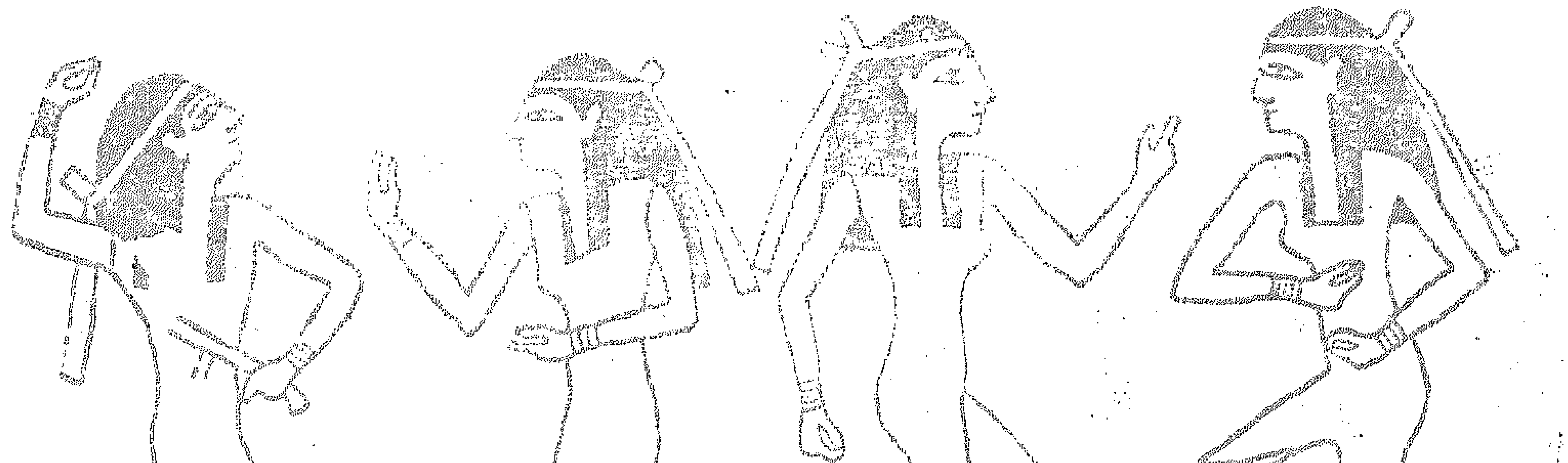
شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)



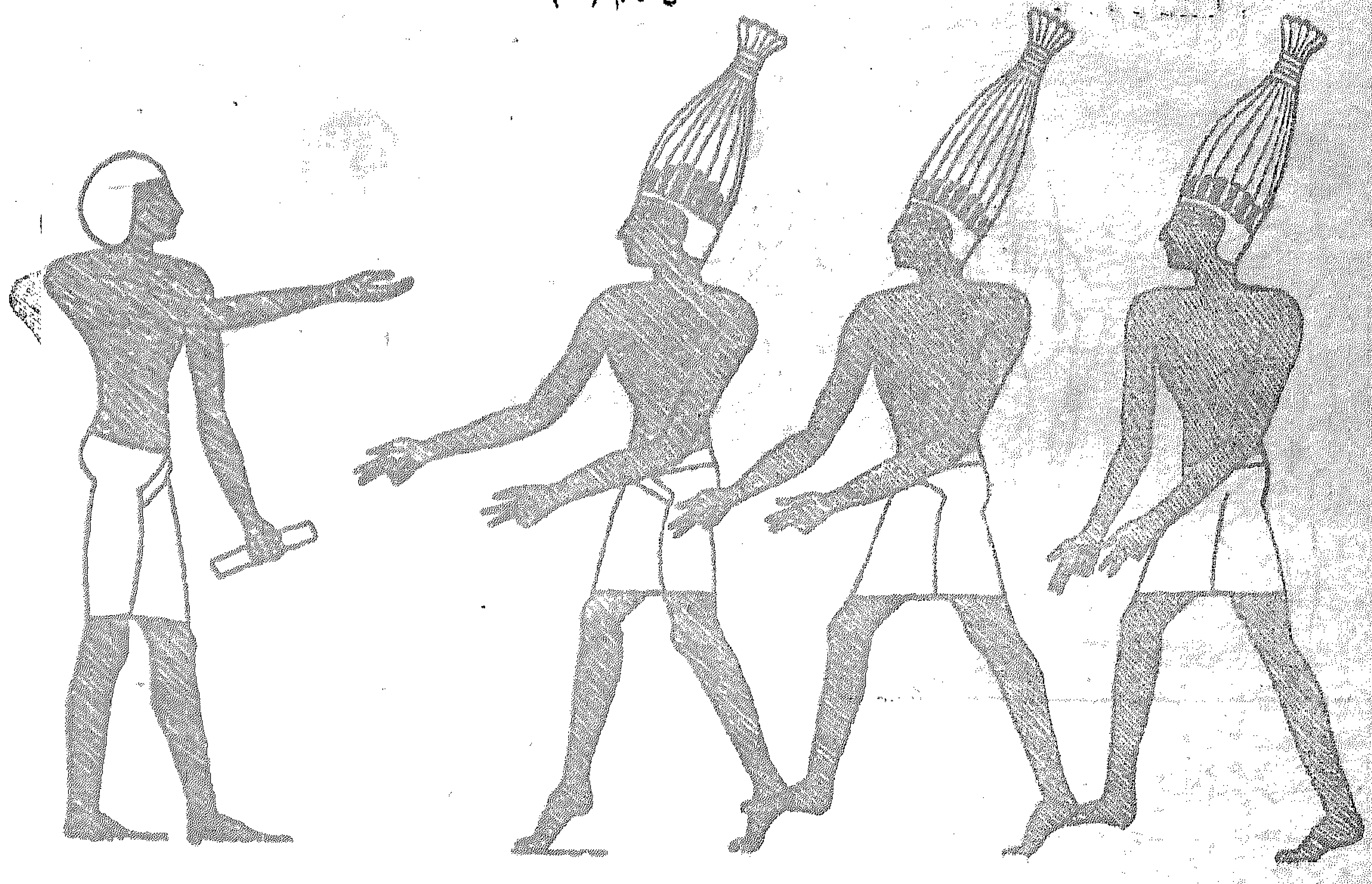
شكل رقم (١٥)



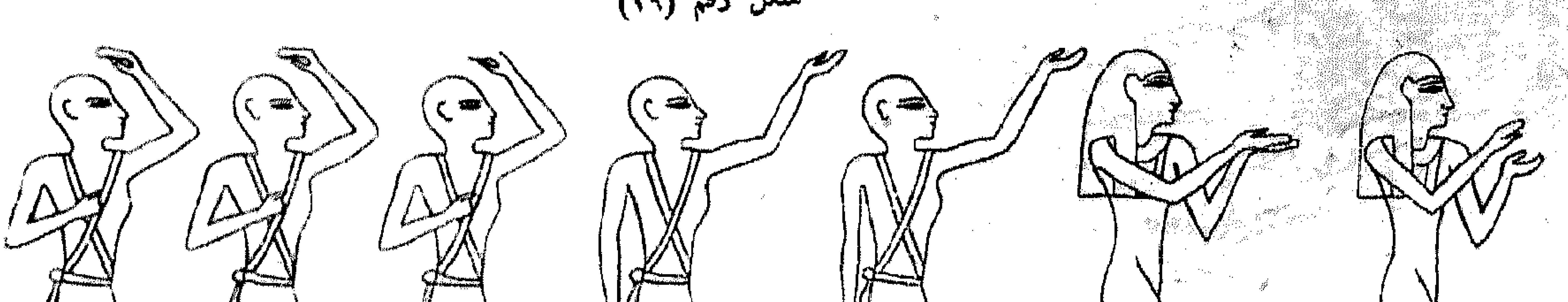
شكل رقم (١٧)



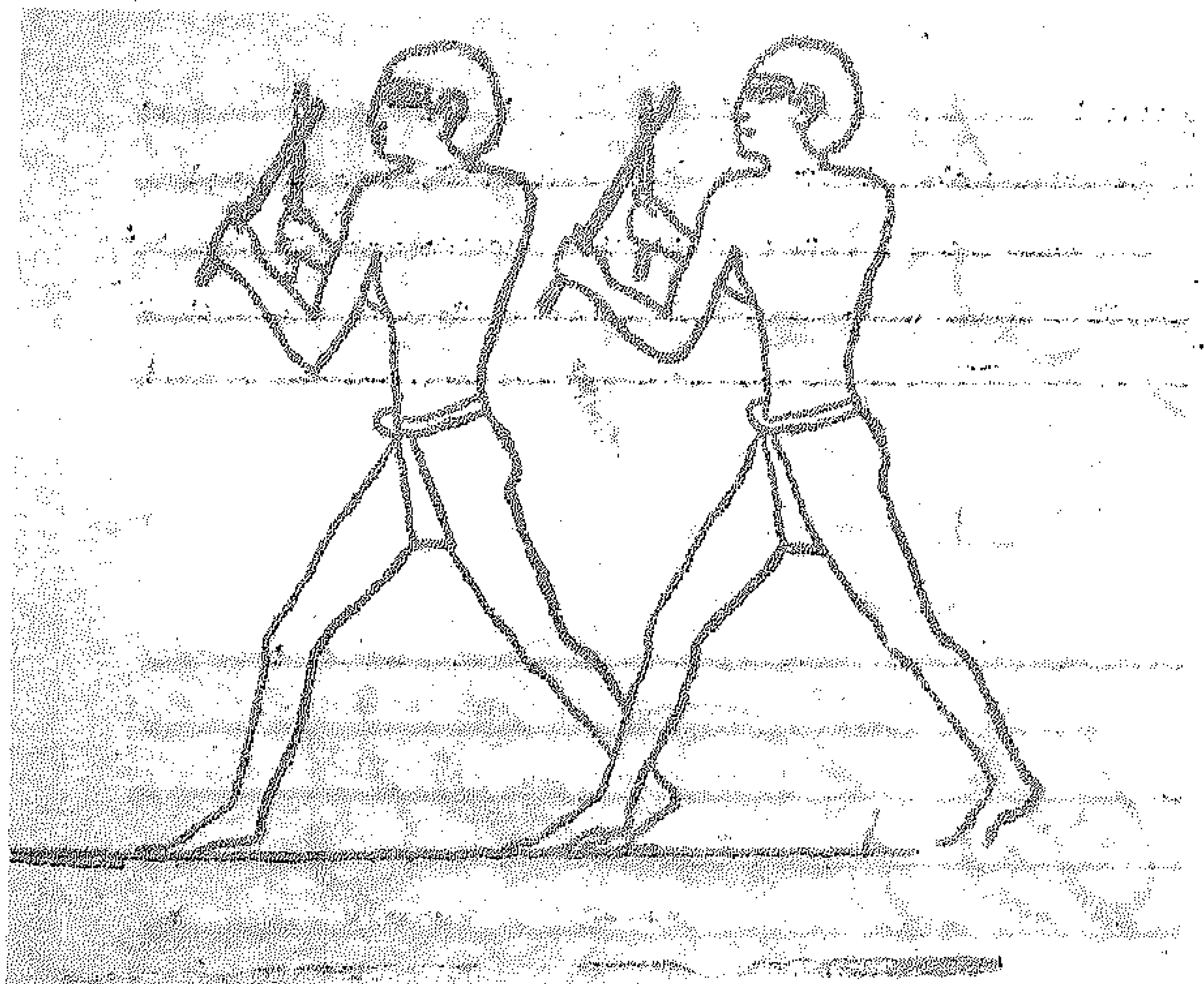
شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)

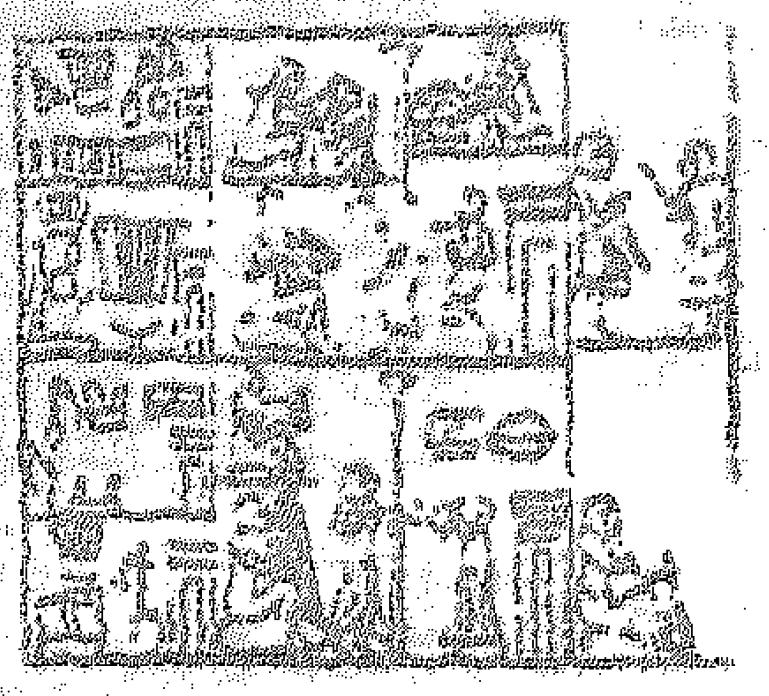


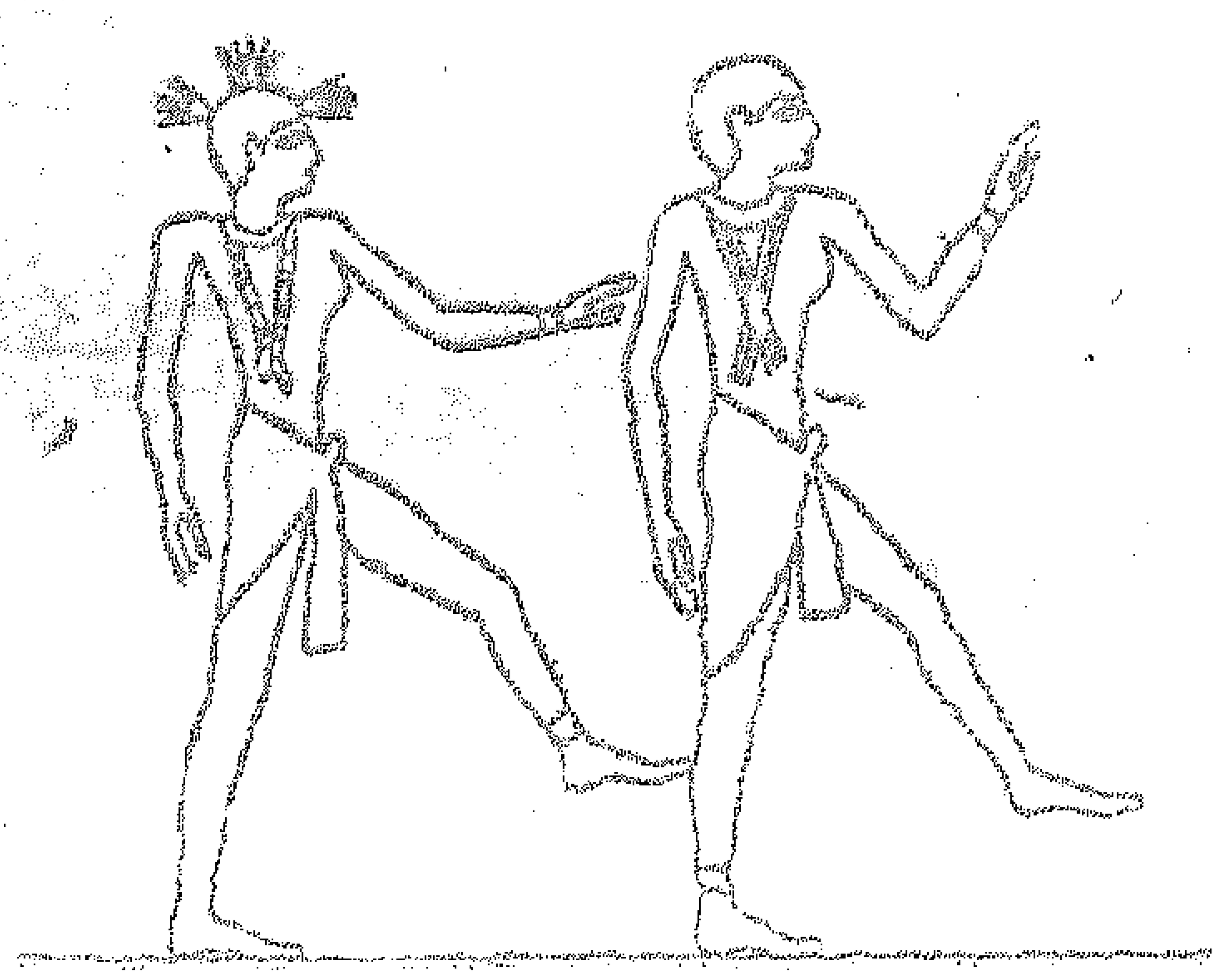
شكل رقم (٢٠)

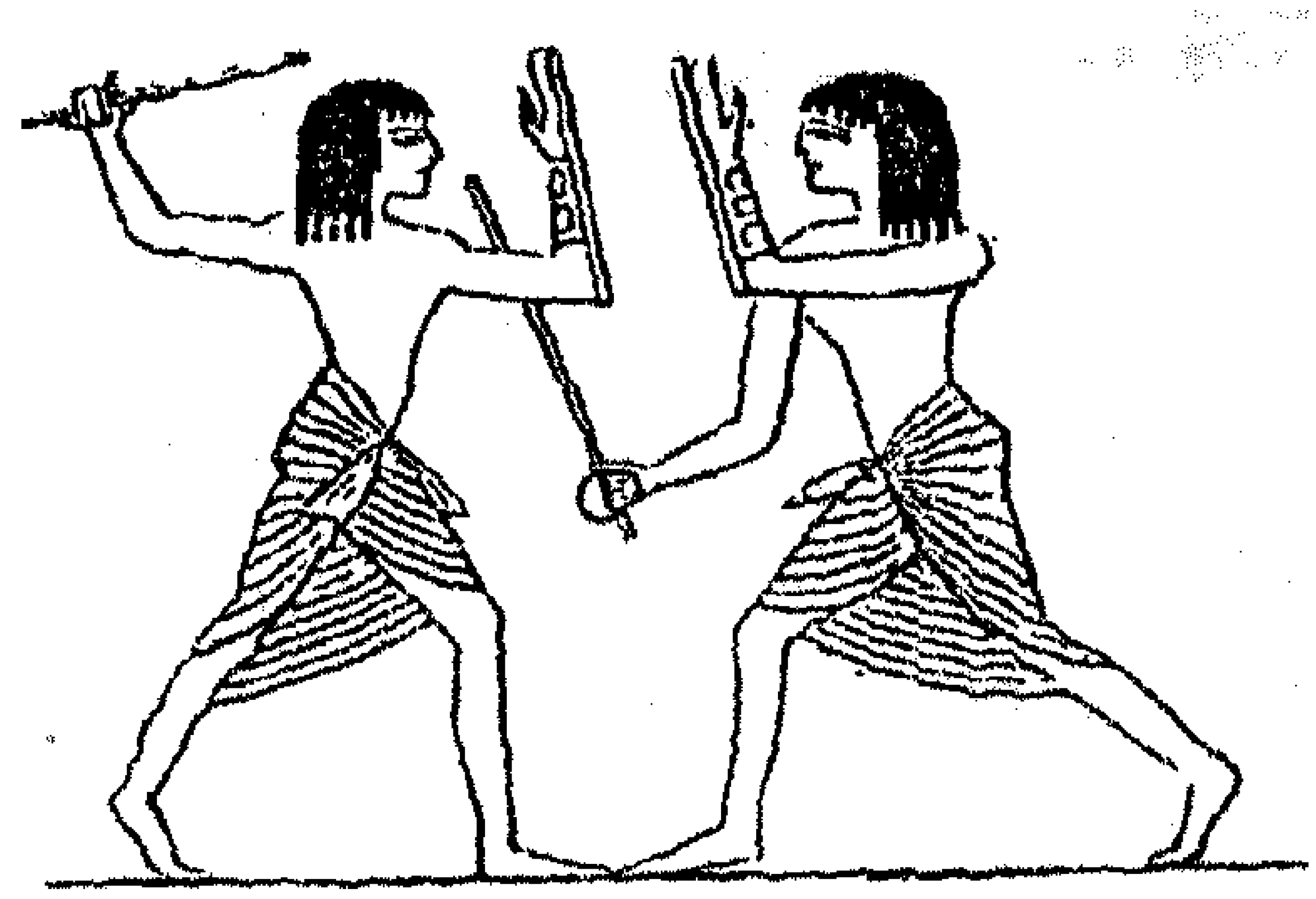


تلقى ضوءا على خط التواصل ، ولهذا يتحتم الاسراع فى عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنوننا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول ، وربما كانت المناطق النائية التى لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الاماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنوننا الشعبية • ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتليفزيون والفيديو لاتترك حيزا معقولا لازدهار فنوننا الشعبية ، رغم انها يمكن ان تلعب دورا ايجابيا فى هذا الاتجاه ، ومن هنا أهمية اللجوء الى كل الوسائل المختلفة التى تساعد فى تسجيل ودراسة حضارتنا فى تواصلها •

★★★







المراجع :

Emma Brunner-Traut, 1938, Der Tanz im Alten Agypten, Hamburg-New - York. Luise Klebs, 1915, 1922, 1934, Die Reliefs des Alten Reiches ; Die Reliefs des Mittleren Reiches ; Die Reliefs des Neuen Reiches (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 3, 6.9, Hei- delberg. Irena Lexova. 1935, Ancient Egyptian Dances, Praha.

Henri Wild, 1963, Les danses sacrees de l'Egypte ancienne (Sources orientales 6), Paris.

الأوزان الموسيقية

في شعر ابن سودون

ذكاء الأنصاري

ولد بن سودون في القاهرة سنة ٨١٠ هجرية وتوفى بدمشق في رجب سنة ٨٦٨ هـ (١) وهو أحد أعلام الأدب المصري في القرن التاسع الهجري · ويعد انتاجه الأدبي امتدادا لشعراء الهزل والفكاهة في الأدب المصري في عصوره المتأخرة ·

حياته :

يبدو أن حياته الخاصة الى جانب الظروف العامة لعصره هي التي انتهت به الى أن يسلك طريق المجون والسخرية من الحياة وكان رقيق الحال ··· عمل اماما ببعض المساجد وقد حج مرارا ويقال ان أباه كان قاضيا بمصر ومن أمراء المماليك تمتع بمال أبيه وحياة الرفاهية والقصور والجاه في بداية حياته مما ساعده درايته دراية تامة بحياة البذخ والترف والرفاهية وقد وصفها وصفا غاية في الدقة وهذه الحياة ساعدته على رواج أمره في المجون ·· ويبدو أن والده لم يكن يرضيه سلوك ولده فضيق عليه مما حبب اليه الرحلة الى الشام وهناك وجد الفرصة سانحة لارتياد الخلاعة والتهتك ··

ويحكى ان والده لما سمع بأن ولده قد انضم الى الارازل وسلك معهم طريق المجون والخلاعة تحت قلعة دمشق سافر الى الشام ووقف على حلقة فيها ولده وهي حلقة من حلقات السخرية فنظر اليه ابنه وأنشد :

قد كان يرجو والدي
بأن أكون قاضي البلد (٢)
ما تم الا ما يريد (٣)
فليعتبر من له ولد (٤)

---

(١) شذرات الذهب الجزء السابع صفحة ٣٠٧ لابن العماد ·

(٢) الشطر الثاني من البيت الأول ورد به « بأن أكن » ولكن الوزن يستقيم بأن أصبحت قاضي البلد » ·

(٣) الشطر الأول من البيت الثاني ورد فيه : الا ما يريد ويستقيم وزن الشطر لمثل « ما تم ما يريده » ·

(٤) الشطر الثاني من البيت الثاني وردت بكلمة به ليستقيم وزن الشطر فليعتبر من له ولد » ·

غضب الوالد من عمل ابنه ولم يرض بما وقع وحرم ابنه من ماله وعطفه فلم يجد بن سودون فيه وسلوكه هـذا المسلك (١) فرجع الى مصر بدا من التفكير فى الزواج ليصلح بذلك شأنه لكن سرعان ما تكدر عليه الصفو ، وقد ظهر هذا الضيق فى قوله فى كتابه ·

« وأجريت الفكر فى شأن الزواج الى ان جرنى الى اقتحام البحر العجاج وأوقعنى فى بحر من الهموم زاخرا لا يعرف له أول من آخر وفتح على ذلك من الاشـتغال ما سد عنى باب الاشتغال فأخذت فى كسب ما يقوم به الأود وما يصلح شـأن الزوجة والولد فتـارة بتعاطى الحياكة احترف وتارة بالقلم من المداد اغترف ومضى على ذلك كثير من الأزمنة (٢) ·

من ذلك نلاحـظ أن ابن سـودون قد اشتغل بحياكة الملابس وقـد هـان أمره بعد عزه مما اضطره الى مدح علية القوم لينال عطاءهم ولكن ما لبث ابن سودون زمانا حتى رجع الى لهـوه ومجونه وفى هـذه المرة عاود النظم فى المجون والخلاعة ·· ويظهر أن حاله قد استقام بذلك فهو يصرح بذلك انه قد ثنى عنان قريحته الى نوع من أنواع الخراع فعدت فى ميادينه تجول وتلقى الناس منها ذلك بالقبول فصرت فيه أشهر من علم (٣) ·

ومن العجيب أن يقول ابن العمـاد عن ابن سودون أنه أول من أحدث خيال الظم (٤) ولكنى أخالفه فى ذلك لأن خيال الظل قد عرف فى مصر منـذ عهد الفاطميين وفى ذلك يقول الدكتـو. محمد كامل حسين : ولا ندرى تمـاما التاريخ المحدد الذى ظهر فيه خيا لالظل فى قصـور الفاطميين لاول مرة من الذى أدخله الى مصر وكل الذى نعرفه عن هـذا الفن أنه صينى الأصـل فربمـا وفـد على مصر مع الوفود العديدة التى جاءت مصر لزيارة اذمام الفاطمى أو مع التجار · ومن ايعروف أيضا ان ابن دانيال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ــ أى قبل مولد ابن سودون بنحو قرن من الزمان كان ذا باع طويل فى هذا الفن ·

وعلى الجملة فقد كان ابن سودون عالما متفننا فى العلـوم ماجنا يلتزم الفكاهة واتخـذ المجون طريقـا واشـتهر بذلك الى الدرجة التى جعلت الناس يتنافسون فى تحصيل ديوانه لما به من هزل وفكاهة ·

وقد خلف لنا ابن سودون كتابا حافلا بالمجون والفكاهة وهو تراث خـالد فى الأدب العـامى ونموذج لما وصل اليه الأدب المصرى الهزلى فى القرن التاسع الهجرى من حيث خصائصه الفنية والفكرية ومن هنا تأتى أهميـة تحقيق الديوان ودراسـته حيث أن ابن سـودون قـد تعـامل بسخرية مع تقاليد الأدب العربى ربما لأول مرة فى تاريخنا الأدبى ·· **وكتـابه « نزهة النفوس ومضحك العبوس »** ·· خليط من الشعر والنثر يدور حول السخرية ورواية الملح الهزلية التى من قبيل شعر التحامق الذى اشتهر فى فترات سـابقة ، وقد عرض ابن سودون فى ديـوانه صورا عن حياة المجتمع المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصـادية وغير ذلك ممـا ظاهر فيمـا خلفه ابن سـودون فى أدب وبالاضافة الى ذلك تجد فى ديوانه ما يسـمى والهمزانى فى ملامحهـا العامة وهى أقرب فى حرصها على الفكاهة من مقامات الوهرانى ·

ينقسم الى قسمين رئيسيين :

كتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس

القسم الأول : عن المدح والغزل وغيرهما من فنون الشعر التقليدية ·

القسم الثانى : يعتمـد على المجـون والهزل ويشتمل على خمسـة أبـواب بدور **أولهما على** ما يسمى بالتصّاديق ·

الثالث : على الحكايات والملافيق ·

الثالث : الموشحات الهبالية ·

---

(١) الضوء الجزء الخمس ·

(٢) تاريخ آداب اللغة العربيـة لجورجى زيدان وترجم لنفسه كتابه نزهة النفوس ومضحك العبوس ·

(٣) ابن سودون قرة الناظر ونزهة الخاطر ق ١ ص ١ ·

(٤) نفس المرجع ص ١ ·

(٥) شذرات الذهب ابن العماد ص ٧ ، ٣٠٧ ·

الرابع : الموشحات الهبالية ·

الخامس : الزجل والمواليا ·

السادس : التحف العجيبة والطرائف الغريبة ·

وقد أشار ابن سودون فى ترجمة له فى صدر « ديوانه » انه ورد طائفة من الأعاجم لحنوا أقوالا وطافوا يقولونها فى الشوارع فاستملاها الناس فسألنى بعض الاخوان أن أنظم طرفا من هذا النمط فقلت وانتشر ذلك والبسط فجعلت له عند ذلك بالكتاب وصلا له آخر الكتاب فصلا (١) ·

والكتاب حافل بألوان الفكاهة وفنون النثر المختلفة والشعر المصرى فى عصورة المتأخرة بلغة تختلط فيها الفصحى بالعامية وبذلك يكون الكتاب قد ضم فنون الأدب المختلفة من الأدب الفصيح والأدب العامى والأندلسى مثل الموشحات والشعبى فى الزجل والموال والكان كان والمدائح والشعر الصوفى والدينى وشعر التحامق وكتابه زاخر أيضا بهذا النوع من الشعر وفنون النثر أيضا من المقامات ، والحكايات والأدب الفارسى والتركى فى الملحما ت وهكذا يشير الكتاب على منهج شبه مفرد فالمؤلف يأتى بقصيدة من القصائد يعقبها بقطعة نثرية من خلالها يظهر الكثير من العادات المصرية الخاصة بالزواج والأفراح والسبوع وغيرها من العادات والتقاليد المصرية ·

ودراسة الشعر عند ابن سودون صعبة فلابد من دراية بطبيعة الشعر الشعبى وأدب التحامق ولغة العصر والبناء الفنى مما يسهل عليه معرفة طبيعة الشاعر وما يقصده من خلال عرضه لشعره ، وقد توسع سودون فى شعره من تشكيل توسعا حرا لا قيود معه مثل ما ورد فى باب الموشحات وسماها بالهزبالية قصد بها غير المقيدة بقيد الوزن ومن حيث الموضوع فتناولت مواضيع – هزلية وكذلك أطلق عليها صفة هبالى · فشعره شعبى من حيث الروح واللفظ الهزلى ومن حيث الموضوع والمعانى والبناء خفيفة وقصيرة ·

وقبل التعرض للأوزان الموسيقية عند ابن سودون فى باب الموشوحات الهبالية ·· نعرض حقيقة قد وردت فى كتب المعاجم والتراجم ومن كتبوا عن ابن سودون أن له مؤلفين مؤلف باسم **« نزهة النفوس ومضحك العبوس » ومؤلف آخر قرة الناظر ونزهة الخاطر** ومقاماتان فالمجموع ثلاثة كتب خلاف كتابة « **الفوائد اللطيفة** » ، كما تظهر المخطوطات التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة ·

وواقع الأمر أن هذه الكتب الثلاثة الأولى ليست الا كتابا واحدا ونعنى بها قرة الناظر ونزهة الخاطر ونزهة النفوس ومضحك العبوس والأخير خلط فيه الجد بالهزل ثم بدا له عام ٨٥٤ هـ قبل وفاته بقليل أن يميز بين الجد والهزل وأن يفصل بينهما وفعل ذلك بالفعل وقسم الكتاب الى قسمين قسم خاص – بالجديات وآخر بالهزليات وأطلق عليه اسم « قرة الناظر ونزهة الخاطر » اذن الكتاب الذى بين أيدينا هو اسمان لكتاب واحد وليس كتابين مختلفين كما توهم المؤرخون هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نلاحظ ان الجد ما زال مختلطا بالهزل فى نهاية الشطر الأول ، الذى يزعم لنا ابن سودون أنه خصصه للجديات · هذا الى جانب تكرار بعض المقطوعات فى الشطر الثانى الخاص بالهزليات وقد ألحق ابن سودون مقامتيه بالشطر الخاص أن ابن سودون له كتابين فقط الكتاب الذى بالهزليات ، فى باب النثر · وبذلك نخلص الى ندرسه هنا حسب ما استقر رأى ابن سودون وهو **قرة الناظر ونزهة الخاطر** وكتاب آخر ما زال مخطوطا هو **الفوائد اللطيفة** ··

(شعره)

شعره متعدد الأنواع والأغراض فاذا أخذناه من ناحية الأنواع فنجد منه ما هو فصيح وقد أفرد له فصل فى أول كتابه وتحدث فيه عن أغراض عدة من الشعر الجاد فى الغزل والرثاء والمرح والتصوف والمدائح ·

ومنه ما هو عامى وقد نظم فيه من الموشحات والزجل والموال والدوبيت وأغراضه أيضا كانت فى الرثاء تارة وتارة أخرى مدائح نبوية

(١) قرة الناظر ونزهة الخاطر لابن سودون ق ١ ص ١ – ٢

وتصوف ، وتارة غزل ، هكذا فشعر ابن سودون يتميز بروح الدعابة والنكتة ويدخل بالنكتة فى أفاق الشعر ويمزج روح الحقيقة به وقد انبرى الشعراء فى عصر ابن سودون الى أغراض شعرية مثل الألغاز والأحاجى وقد اشتهر فى هذا العصر بفن الألغاز وابن عبثه وقد استغل الشاعر الألغاز للتعبير عن رأيه فى كثير من المسائل التى لا يقدل عن التصريح بها ·

الأحاجى التى تشبه الأغاليط التى يسميها العامة فى مصر بالفوازير وهى بهذا المعنى أعم من الألغاز والأحاجى ·

فقد كان ابن سودون عالما متنفننا فى العلوم ماجنا يلتزم الفكاهة ويعد كتابه تراثا خالدا فى الأدب العامى فى عصر المماليك ، نشاهد فيه حياة المجتمع المصرى من جميع النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغير ذلك مما هو ظاهر فى تحامق ابن سودون كذلك اتخذ الهزل منهجا له فى حياته وخطا استنه وتنافس الظرفاء فى تحصيل كتابه الذى يعد مذهبا للضحك والفكاهة

شعر ابن سودون غاية فى الرقة والسهولة وانسياب اللفظ الذى يحصل المعانى القوية بالتورية الجميلة والانسجام المرقص ويمتاز شعره بذلك الطابع المميز من حيث الألفاظ والكلمات والتراكيب ، ثم بقليل من التكيف للجمل ويمتاز بالمفارقات المنطقة التى يفصح بها عن مزاج المصريين الذين اشتهروا بالفكاهة · ونحن حين ندرس أدب ابن سودون العامى فاننا نجد هذا المظهر المميز وهو استخدام الألفاظ التركية والفارسية القديمة التى كانت أقرب الى فهم العامة وأيسر على لسان المتكلم ·

ولو ان أدب ابن سودون كان مرفوعا للحكام لجاء بلغة الحاكم ولكنه أدب البيئة التى انحط فيها اللسان العربى فاختفت فيه كثرة الكلمات العربية بمعانيها الرصينة الدقيقة وحلت مكانها كثرة من الكلمات العربية والسهلة الميسرة والساذجة والكلمات غير العربية ، وامتزجت بتلك الكثرة السهلة غير المقومة وزنا ولا حرفا ولا اعرابا من الكلمات العربية · وهذا هو طابع كل لغة دارجة لعصر من العصور · نجد فيها ألفاظا غريبة تفقد تعريفها الصحيح وتفقد بنيتها السليمة وتفقد اعرابها الصواب · ثم نجد تراكيب تفقد الأسلوب النحوى ، والبيانى والبلاغى ، فاذا أنت بين يدى لغة عربية فى القليل من حيث المظهر العام فانها تأت غير عربية فى الكثير من حيث التحديد والتبديل والتغيير فان كانوا أتراكا فثمة ألفاظا تركية وان كانوا فرسا فثمة ألفاظا فارسية وهكذا مثل قول ابن سودون :

والكشيك فى الدست كشكش

خذ كذا ارخو وقول كش

واضرابو شامات وبكش

فكلمة « كش » هذه كلمة فارسية بمعنى كش ملك « أى اقتل الملك وتستعمل فى لعبة الشطرنج » ·

وكلمة الدست (١) ··· أيضا كلمة فارسية بمعنى اناء الطبخ وشعره حافل بهذه الكلمات ·

المقامات الموسيقية فى كتاب ابن سودون

قبل أن نعرض للمقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون نلقى نظرة سريعة على الحياة الموسيقية عرضا سريعا لكى نعرف السبب الذى دفع شعراء العصر للاتجاه الى هذا النمط الجديد فى الشعر الغنائى لعله حب الناس والمماليك للموسيقى والغناء فى عصره ·

الغناء فى عصر المماليك

يحكى ان ثلاثة ملوك اخوة تنافسوا فى حب مغنية سمراء هى « اتفاق » لم يكن جمالها وحده هو الحافز على ذلك العشق بقدر ما كان غناؤها وحلاوة صوتها ·

وكانت اتفاق هذه تغنى على العود وروى أن الصالح اسماعيل أحد السلاطين الاخوة الثلاثة الذين ولهو فى حبها عبر عن محبته بأن اشترى

---

(١) الدست معناه اناء الطبيخ اذا استعمل فى العربية ولكن معناه بالفارسية غير ذلك فهو اللباس والوسادة والدرق وصدر المجلس والحيلة والذى يكون له الغلبة فى الشطرنج وأيضا بمعنى الصحراء والفائدة والقوة والنصرة (معجم الالفاظ الفارسية المصرية) السيد دارى شير العرب ص ٦٣ ·

لها عصبة مرصعة بالجواهر بلغت قيمتها أكثر من مائة ألف دينار مصرية وقد أفاض المؤرخون المصريون فى ذكر أخبار « انفاق » التى اشترتها ضامنة المغانى علمتها الضرب بالعود على يد الأستاذ عبد على العواد فمهرت فيه وكانت حسنة الصوت ـ جيدة الغناء فقدمها لبيت السلطان فاشتهرت فيه حتى شغف بها الملك الصالح اسماعيل فكان يهوى الجوارى السودان وتزوج بها (١) .

وكان بعض السلاطين لغرامهم بالسماع والغناء والموسيقى يتقن الضرب على آلاتها ويفهم فى الغناء كالملك المؤيد .

قال ابن اياس « وكان يقرب أرباب الفنون يتباهون فى أيامه بفنونهم لجودة فهمه وحسن معرفته وكان يتقن التغنى وفن الموسيقى وينظم الشعر وله أشياء كثيرة من الفن وأثره بين المغنيين الى الآن » (١) .

وورث المماليك تلك المحبة للفنون والغناء والموسيقى من أسلافهم الفاطميين والأيوبيين .

وكثيرا ما كانت مجالس الغناء تعقد فى الصباح والمساء فى قصور المماليك فتغنيهم الجوارى المغنيات مفردات أو فى جوقات يحملن آلات الموسيقى كالدفوف أو الجنك والطارات والأعواد .

وقد اشتهر هذا العصر بالمغنين والعالمين بفن الموسيقى وأجادوا هذا الفن وبرعوا فيه . فكان المغنون المشهورون يقومون بتعليم الجوارى الغناء منهم من ألف الكتب فى علم الموسيقى مثال ابن السورى المعمارى الموصلى فهو صاحب التصانيف الهائلة فى الموسيقى (٢) .

والى جانب اهتمام الناس بالأغانى الحضرية والموسيقى الحضرية المتطورة الممتزجة بأصول عربية وتركية وفارسية نلاحظ اقبالهم كذلك على الأغانى الشعبية البدوية ولم يكن هذا الاهتمام مقصورا على أوساط الناس بل نجد كثيرا من الأمراء والسلاطين يولون هذا الغناء اهتمامهم فيروى ابن اياس

« انهم كانوا يستمتعون بالاستماع الى جوق المحظين ومغانى العرب » (٣) .

يشير ابن سودون فى ديوانه فى الباب الخامس فى بعض المقطوعات النثرية التى تبين عادات بعضهن يغنين بالدف وينوعن فى الغناء ويعددن فيه ويأتين بضروب التلوين المطرب الذى يشير اليه بلفظ « غنج » .

يروى كذلك عادة متبعة حتى يومنا هذا فى أوساط الشعب والريف من تنقيط المغنيات بعد الدور فهذه المغنية تهتم بمن ينقطها بنقطة بجميل الغناء والصوت وفنون التطريب .

ولم يخل شعر ابن سودون أيضا وشعر العصر من تسجيل بعض اللمحات الهازلة أو الساخرة للمغنيين والمغنيات وكما من الجمال فى الصورة والصوت كذلك هجو القبح فيها .

وقد ذكر ابن سودون فى شعره فى الباب الخامس مغنية تدعى أم هانى مدحت العروس فى مطلع الأغنية وفى نهايتها هجت القبح فى أخيها عند تقليد بالبنات وهذا الهزل هادف يعكس صورة العصر وما كان سائد فيه من خلاعه .

كان لفظ الغناء يأخذ بعض النظوم أو المنظومات ذات الروح الشعبى كالموشحات أو الأزجال وكان بعض المنشدين يسمون القوالين يمكن أن يشبهوا الآن بالمغنيين الشعبيين المداحين أو الموالين على الأرغول والربابة والناى ، والمزمار وكان أولئك القوالون يستخدمون هذه الآلات نفسها التى يستخدمها فى المحافل الشعبية كالموالد والمناسبات الدينية والأفراح فى القرى والنجوع البعيدة وكثيرا ما يتغنون على الربابات والدفوف .

كان من الطبيعى أن ينظم ابن سودون فى كتابة شعرا غنائيا استحسنه الملوك والأمراء ، والشعب أيضا فى ذلك العصر . فلقد اتجه ابن سودون هذا الاتجاه فى الباب الثالث من الكتاب حتى يذيع صيته وشهرته كما أشار فى مقدمة كتابه يستطلبه ويحبه الناس فقد كان عالما بفن

---

(٢) النجوم الزاهرة ١١ ـ ٢٢٠ .

(٣) تاريخ ابن اياس ص ٢ ص ٢٨١ .

(١) النجوم الزاهرة ص ١٠ ـ ص ١٥٠ .

وتقاسيم الغناء وألوان الضرب والعزف والنضج وكان على بصيرة بأسماء الضروب الموسيقية وجعل موشحاته على نظام الضروب فكل موشحة من ضرب معين ·

الغناء من الناحية الموسيقية والأوزان وسوف نتصدر لهذه الدراسة « دراسة الموشحات من الناحية الموسيقية » ·

تاريخ الموشح الغنائى الملحن

بدأ الغناء العربى يتخذ وجوده الموسيقى « الموقع » بالغناء المتقن الذى ازدهر أيام العصر الأموى على كل من الملحنين والمغنيين من بينهم ثلاثة أئمة هم معبد وابن محمد وابن سريج(١) ·

فمعبد نقل الحانة من الفارسية

والثانى ، كان مختصا بالألحان العربية ، فاستطاع معبد فيما يبدو أن يزاوج بين الأثر الذى تلقاه عن أستاذيه وان يخرج بألحان جديدة جعلته مقدما (٢) جاء فى الأغانى وضح الألحان فأجاد واعترف له بالتقدم على أهل عصره غير أنه كان أميل الى الغناء الثقيل أى النغمات ذات المتانة والقوة واشتهرت له ألحان أطلق عليها أسماء خاصة ·

(الدوامة ـ والمنحم) (١)

ابن محرز فقد أضاف الى الأثر الفارسى من تلاحينه أثرا دوقيا وخرج من الأثرين وأسقط منهما ما هو مستهجن وعلى هذا الأساس الجديد صنع الألحان (٢) ·

يذكر الأثر الفارسى حينما يذكر ابن سريج فقد جعل عودة صفة عيدان الفرس وكان أول من ضرب به على الغناء العربى بمكة فأكثر من الأرمال والأهازيج (٣) ·

نستطيع أن نستنتج من روايات أبى الفرج فى الأغانى أمورا محددة تتعلق بنشأة هذا الغناء المتقن وتطوره منها :

اعتماده على المؤثرات غير العربية وقد أشار ابن سودون اليها فى متقدمة كتابه (فقد ورد طائفة من الأعاجم لحنو) (٤) ·

وغنوا فكان لهم أثر واضح فى شعر ابن سودون من دخول بعض الكلمات الفارسية والألحان وهذه الظاهرة لا حاجة لانكارها فهى مظهر حضارى بما يصوغه فى بعض العصور ولكن لا نستطيع تحديد التأثر الأجنبى على الألحان لبعد الزمن واستغلاق القاعدة الموسيقية وضياع الأصول الأجنبية ·

١ ـ صلة الغناء فى نشأته بالنوح فقد كان ابن سريج أول مرة نائحا وربما كان مكبدا كذلك فى بعض ألحانه ·

٢ ـ التفنن فى تلحين القصيدة الواحدة أو أجزاء منها وتنافس الملحنون على الابتكار فى النطاق الضيق من التفعيلات فقد كانوا أحيانا يضعون للقصيدة الواحدة أربعة عشر لحنا مختلفا (٥) ·

الموشحات :

الموشحة فى صياغتها تعتمد على الملحن الماهر الموهوب والمطلع على سر هذه الصناعة التى هى فن من أرقى فنون التلحين وأدقها · ومهارة الملحن تعرف منها قياس لمقدرته ومحك لموهبته وما كان ملحنوها وناظموها فى أول نشأتها الا موهوبين وعباقرة مثال ابن باجة ·· وأبو بكر الصابونى وبن عربى وبن سهل ولسان الدين بن الخطيب ، وتلبية بن زمرك وصلاح الدين الصفدى وشمس الدين التلمسانى وصدر الدين ابن الوكيل وصفى الدين الحلى وبن سناء الملك ·

وعند التعرض لفن الموشحات عند ابن سودون نجده يتميز بشىء آخر الى جانب علمه بنظم الشعر فقد كان موسيقيا على الهام بتقاسيم الغناء وأوزانه ونغماته وسماته ومدلولاته

---

(١) احسان عباس الموشحات الأندلسية نشاتها وتطورهاطبعة بيروت ص ٥ ·
(٢) أبو الفرج الأصفهانى ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ ·
(١) أبو الفرج الأصفهانى ص ٥ دار الثقافة بيروت نفس المصدر ص ٩ ص ١٠٢ ·
(٢) الأغانى بيروت ص ٣٥٨ ·
(٣) الموشحات الأندلسية واحسان عباس ص ٥ ·
(٤) المقدمة لكتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس ص ٥٠ ·
(٥) الأغانى الجزء التاسع ص ١٤٩ ، ١٥٠ ·

والموشحات عنده وسط بين العامية والفصحى ذات طابع غنائي ، لذلك كانت أقرب الى لغة الناس وان جاءت فصيحة في بعض مظاهرها — لا تلتزم في مجموعها بغرض واحد بل كانت توزع بين اغراض مختلفة .

الوشح على سجيته يملي خاطره بما يعين به نفسه ، شأنه في ذلك شأن أصحاب المواويل وانما ينطلق الوشاح على سجيته ويكون الموشح انهبالي والموشح غير ملتزم بوزن واحد بل ينظم على أكثر من بحر دون قيد متحرز من قيود الموشح الفصيح بأن هذا اللون الحر أعنى المطلق بمعنى وقافيه فان كان معنى جديد ، يستلزم تقفيه جديده ، قد يتقيد بها الشاعر وقد لا يتقيد فموشحات ابن سودون كلها من هذا اللون الهبالي ليكون أطلق فكرا ومعنى ووزنا وهذا قسم من أقسام الموشحات لأبياته وزن يدركه السمع بمعرفة الذوق كما تعرف أوزان الأشعار .

ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض وهو أكثرها وقسم مضطرب الوزن مهلهل النسج مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله وخروجه فما يعلم صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره الا بميزان التلحين فانه منه ما يشهد له الذوق بزحافه بل يكسر فيميز التلحين كسره ويشفي سقمه ويرده صحيحا وساكنا لا تضطرب فيه كلمة (١) وهذا النوع من الموشحات هو الذى نظم ابن سودون موشحاته الهبالية على منواله عالج فيها ما أفسده الوزن .

علاقة الموسيقى بالأوزان :

الموسيقى تناسب الأصوات والأزمنة التى نبحثها الآن وضعت لكل الأصوات فى العالم وذلك لوزن أجزاء الأصوات وضبط ايقاعها مثلما وضعت الموسيقى لوزن أجزاء الأصوات وضبط ايقاعها بحيث تناسب الأصوات والأزمنة فهى تناسب جميع موسيقى العالم . والأوزان العروضية لوزن مقاطع الحروف وأجزاء الكلام (٢) .

فكما أن للشعر بحورا مختلفة فالموسيقى أيضا موازين مختلفة لضبط حركات الايقاع وأزمنته المتنوعة ولها المقام الأول فى الترتيبات الزمنية وتاليفها (١) .

وعلم العروض هو الدعامة الكبرى وأحد العوامل الأساسية فى بناء الموسيقى واذا اختل هذا العامل اعتبرت الموسيقى فاسدة وهذا العنصر يسمى الميزان الموسيقى والايقاع لنهض لنهض الحياة فى الموسيقى قديما .

ويعرض الفارابى للايقاع الموسيقى بقوله « عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجرفة كالطبل والدف وغيرها » .

قوانين العروض وقوانين الموسيقى

قوانين الموسيقى هى مماثلة لقوانين العروض، والعروض هو ميزان الشعر يعرف الشعر المستوى من المزحف وقوانينه طبقا للدوائر الخليلية المعروفة .

أما الموسيقى فهى أيضا ثلاثة أصول فهى السبب والوتد والفاصلة فالسبب كذلك نقرة متحركة والثانية ساكنة مثل تن تن وتكرر دائما والثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يتركب منها من النغمات والألحان وما يتركب منها من الغناء ومن جميع النغمات (٢) .

اللوازم الموسيقية غير مستحبة فى الموشحات القديمة أو بالأحرى ليس لها مكان فيه الا اذا اضطر الملحن الى وضعها فى مكان ما فى وسط الميزان أو عند نهاية مصدر البيت أو صدر البيت أو عجزه أو عند نهاية الدور بأكمله وذلك للاستراحة أو لتكملة طقم الميزان وضبطه حتى يكتمل سبكه ويتم صوغه وانشاؤه . يشترط أن تكون اللازمة قصيرة جدا .

---

(١) الموشحات نشأتها وتطورها قدم لها د. احسان عباس ص ٩٢ طبعة بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة .

(٢) نفس المرجع ص ٩٩ .

(١) نفس المرجع ص ٩٩ .

(٢) نفس المصدر ص ٩٩ .

وعندما أراد ابن سودون أن يحل نفسه من قيد الوزن فى الموشحات ويتقيد بقيد الموسيقى هـذا فالتزم بالموشح الملحن وذكر اسم المقـام الموسيقى الذى لحن به موشـحته وهى أسـماء مقامات موسيقية منها المعروف حاليا ٠

وهذا ان دل فانما يدل على انه كان ذا ثقافة واسـعة فى جميع المعـارف وضليع فى علـم الموسيقى تجرى فى دمه أكثر من جريان المعانى والبحور الشـعرية بقوافيهـا ونستعرض بعض ما جاء به ابن سودون من المقامات الموسيقية ٠

المقامات الموسيقية

مقـام الرهاوى :

مقام الموسيقى سمى برهاوى نسبة الى مدينة الرها فى بـلاد فارس (١) ولم يرد فى المراجع عن هـذا المقـام أكثر من هـذا السطر وهو غير مستعمل حديثا وسـوف أعتمد فى تفسيره عن النص ٠٠

يقوم ابن سودون فى هذا المقام :

مقـام رهاوى

وحين صفا ، منى ضـميرى ، صـار بالحلو سرورى ، وأنا راضى بهذا هكذا حال الفقير (٢) ، فى حيـاتى ومماتى ، وانبسـاطى وانقبـاضى ، وذهـابى وايابى ، وارتفاعى وانخفاضى ، لست للحلو أرضى ٠ وأنا بالحلو راضى كلما مر مسير ، قد طال عن مسيرى ، وأنا راضى بهذا ، هكذا حال الفقير ٠

فلنقف وقفة قصيرة من هذه الموشحة والتى على وزن الرهاوى فهذا الوزن يقتضى تقسيمات خاصـة ٠٠ اذ يبدأ الموشح فيه برباعية أعنى أربعة أشطار كل شطرين بيتا ٠

البيت الأول منهما يلتزم فيه التصريع والبيت الثانى لا يلتزم فيه بالتصريع ويكاد يتكرر بعينه فى تلك الرباعية التى يتسم فيه الوزن بالخفة والمرح واللطف وللندرة ويبدو أنه نظمه عندما سافر الى الشام حيث توفى بها ٠ وطبيعة شعراء الشام الوضوح ، لما فى طبيعة الشام من جمل جعلت شعراتهم يصفون الطبيعة ويتغنون بها ٠

ــ بيد أن نلحظ أن هذا المقام قد وائم هذه المعـانى التى أفرغهـا ابن سودون فى هـذه المقطوعات ولنأخذ مثلا من مقطوعاته على هـذا المقام وترى أثر تلك المواءمة وأثر ذلك الاختيار أعنى اختيار ابن سودون لهذا المقام دون غيره لتلك المعانى الخفيفة ٠

ويبدو من النصـوص التى وردت بمخطوط النزهه أن هذا اللحن يدل على الانطلاق من الضيق الى الانبساط ومن القله الى الكثرة أعنى الانطلاق من الكلام المضغوط الى الكلام المنبسط ٠

وزن الرهـاوى

هو رباعية الأشطار تتلوها سداسية الأشطار مع التزام البيت الثانى من المطلع بشطرين الى اخر الموشحة تقريبا ٠

ــ يدور ابن سودون فى موشحاته «الرهاوية» حول الطعام واللباس فيزودهـا بأسماء مختلفة ومنها ما يزال مستعملا الى اليوم ومنها ما اختفى

ــ وطبيعة شـعراء العصر الشكوى والتحسر والتوجع من حال الفقر ولقد قدم لهذا الغرض بطريقة فكاهية رامزة ٠

وانما ذكره لألوان الطعام لم تكن للمداعبة بل بنيه اظهار ألوان الحرمان التى كان يعانيهـا العـامة لهـذا خص مقطوعاته بالتشهى والتطلع الى تلك المطبوعات وكان هذا من طبيعة شعراء العصر ٠

ــ ومقام الرهاوى ليس جميعه رباعيـا يأتى تساعينا لشـطر واحد لا غير وأن منه ما يجئ تساعيا ثم ثلاثيا مفردا ثم تساعيا مرة أخرى ثم مفردا ثلاثيـا ويأتى سداسيا ثم رباعيـا ومنه ما يأتى ثلاثيا ثم مفردا ومنه ما يأتى على عكس هذا مفردا ثم ثنائيا ثم مفردا ثم رباعيا وهكذا الى آخر الموشحة ٠

---

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمود أحمد الحفنى ص ١٩٨ ٠

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمد أحمد الحفنى ص ١١ ٠

(٢) معلومات عن لسان د٠ حفنى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات الموسيقية والأوزان العروضية بمعهد الموسيقى جامعة كاريونس بنغازى ٠

★ وبعد شـاعرنا رمزا للعوام فى القرن التاسع الهجرى فكانت عيشته عيشة ضنك وعوز فكان يرثى لحاله وحال أمثاله من عامة الشعب ، ويعد أدبه رسالة أدبية قد أفصحت عن حال قائلها وحال البيئة والعصر فكان معبرا صادقا غير مقال فى وضعه ـ ولو أخلص كل أديب فى ذلك الوصف وصدق لاستطاعت كل بيئة أن تتعرف على ما يعنيها وعلى فضائلها ولا إستطاعت أن تخفف مما يعيب وتستكمل بنا يشرف ٠

والمقام الثانى

ومقام الحسينى

وهو ذا يعد كبير وهو يساوى الدرجة تعنى النغمة أو اللحن للكلمة أى مدرجة كاملة ومقام حسينى معرب من الفارسية وهو «دوكاه» وهى كلمة مركبة من لفظين فارسين أولهما دو ومعناه الثانى وبذلك يكون معنى دوكاه ـ المقام الثانى (١) ٠

وبدأ العرب فى اصطلاح على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة (٢) والسابعة بأسماء أخرى عرفت بها فالشنشكاه مركبة من لفظين فارسين الأول « شش » ومعناها ستة وذلك يكون معنى « ششكاه » المقام السادس (٣) ٠

قد أشاع هذا اللحن فى العراق وأطلق عليه الحسينى نسبة لشهيد كربلاء (١) الحسين بن على ولنعرض نظما لابن سودون ٠

وفى شهر الصـيام باناس
صـغير صـار يحاربنى
أنا صـايم وهو ماكـل
وحـق العبد الله أعينى (٢)

قد نظم هذا المقام فى هذا العرض اللاهى الذى يضم النكتة والنادرة فى أكثر من عشرين قطعة وكلها من هذا النفس القصير ومعانيها لا يمكن ان تصـاغ الا بهذه الصياغة القصـيرة حيث تفسدهـا الاطالة وقد عبر أيضـا عن الهوى والصـدود فقد خص كل ضرب من الموشحات بغرض بذاته ٠

فابن سودون شاعر وموسيقى يصير بالموسيقى الى أبعد مدى ومقام الحسينى هو من المقمات العربية التى تستقر على درجة الدوكاه ويمكن تدوين درجاته الصوتية كما يأتى :

١ ٣/٤ ٣/٤ ٣/٤ ١ ١ ٣/٤ ٣/٤

ومن هذا يتضح أن مقام الحسينى من المقامات العربية التى يدخلها ارباع النغمات وقد اختار ابن سودون هذا المقام كما بدا من النص لكل ما يتصل بالوصف ٠٠ وصف حال المجتمع الذى يعيش فيه وكل ما سيطالعك من هذا من شكوى وحسرة وأسى ٠

فدراسة شعره واثارة غاية فى الأهمية ، وخاصة الشعر العامى كان أكثر افصاحا وبيانا عن شعره الفصيح أما الملحة النادرة والوصف كانت تأتى عفو الخاطر ومن أجل هـذا وتأتى كلماته قصيرة ولذلك كانت فى حاجة الى هـذا الوزن القصـير الذى تكاد تبدأ وموسيقاه حتى تنتهى وهو فقراته تتكون من كلمـة أو اثنتين تضم نغمة أو اثنين ٠

قال ابن سودون :

وقال من حسينى وفى هـذا الوزن (دعنى وحجب الأوانى) :

بيتى حدا بيت حـارس
والمـاء فى البحر جـارى

والسقايـا بالقواديـس
ترمى الميـه فى المجـارى

والنخـل يطـرح بلـح
يطلع شماريخ خضـارى

حتى اذا ما استوى صار
وبين الصغـار والحمارى

فى الريف تلقى المغـلات
أجران كبـار مع الصغار

---

(٣) الموسيقى النظرية د٠ محمد أحمد حفنى ص ١١٢ ٠
(١) معلومات د٠ حفنى أستاذ مادة العلاقات بين المقامات والأوزان ٠
(٢) المخطوط ـ نزهة النفوس ومضحك العبوس ص ٦٦

والجرن ما هو شخيبر

ليش يكسره بالمداري

والبحر فيه المراكب

بين انقلاع وانحدار

والحادرات بالمقاديف

والمقلعات بالسواري

هكذا نرى ابن سودون موسيقى وشاعر فوق فوق هذا أدق ما يكون فى اختيار الوزن واللحن الملائم للغرض مالك وهذا ما يأتى للكثير من الشعراء .. فهو ذو خبرة وعلم يحسن اختيار ومواءمته بين الأغراض والأوزان فيما سنعرض بعض من أوزانه الأخرى ـ كما أن له بصر بالضروب الموسيقية يعرف مدى الصلة بين هذه الضروب والقطع الزجلية التى صاغها وصبها فى قوالبها .

٣/٤ ١ ١ ٣/٤ ٣/٤ ١ ٣/٤

مقام السيكا :

مقام السيكا ذو وزن قصير ذو نهايات محددة تكاد تكون وقوفا أى نهايات ساكنة لا امتداد فيها ولا حركة .

مقام السيكا مركب من لفظين فارسين الأول (سى) ومعناها ثلاثة وبذلك يكون معنى «سيكا» المقام الثالث وهو من المقامات العربية التى تستقر على درجة السيكاه ويمكن تدوين درجاته كما يأتى وهى من المقامات التى احتفظت بأسمائها القديمة .

مقام السيكا من المقامات العربية التى يدخلها أرباح النغمات ولذلك يمكن تأدية ما يصاغ منها على الآلات الغربية الثانية .

مقام السيكا بتقطيعه القصير يكاد يكون خاصا بالأوصاف والمعانى التى ليس من طابعها التبسيط فيها والاسهاب فى سردها والاطالة فى القول عنها .

السيكا كلمات فى تراصها وتواصفها وانضمام بعضها الى بعض كالأصوات المتقطعة التى تحس فى القائها جلبة الطبل ودقات الطبول التى تجىء دقة أثر دقة لا يجمع بين هذه الدقات غير ذلك الرنين المختلف عن كل دقة .

يقول ابن سودون فى هذا المقام :

وقال من سيكاه ومن هذا الوزن

أيها الساقى بدا ضوء الصباح

فى الجزيرة معصرة فيها قصب

بعصوره ويقشور

يعلموه جلاب وسكر شىء عجيب

ما أثر كوفى السدور

آه لو أنه بلاش مالو ثمن

ما بقيت مقهور

أنظر الشكر صحيح وأرجع أنا

بقليب مكسور

يا عفليس روح واقنع بالنظر

لا تكن طماع

وأنظر البحر بأمواجه الحذر

ما عليه مناع (١)

عندما يقول ابن سودون هذا تحس أن كل مشطور كما سبق أن ذكرته أشبه بدقات الطبول يصل رنينها الى المختلف عنها .. ثم أن الأشطار كما ترى قصيرة والمعانى موجزة وبعد هذا ترى أن الضرب يتميز بمطلع ، وهذا المطلع يتصدر القطعة ، هو لحن لأغنية مشهورة ذاع صيتها فمقطوعته على وزنها ولحنها فالقطعة فى نظمها مكونة من أشطار صدرا ما يطولان شيئا وعجزاهما يقصران عن الصدر ، وذلك لأن الوزن يقتضى السكتة أو الوقفة وهذه السكتة توجب القصر فى الختام .

غير أن السيكا يلتزم فيها روى واحد اى أن العجز من نفس الروى كما ورد فى القطعة .

---

(١) المخطوط قره الناظر ـ لعلى بن سودون البشيفاوى ص ٦٩ .

مقام الأصبهان : (٢)

مقام موسيقى نسب لمدينة أصفهان ببلاد فارس (٣) وهذا المقام كما يبدو يعتمد على صفة الروح والفرح ولا تزال موسيقى الأفراح الى اليوم تعزف جذورا منه من حيث لا تدوى ولو دققنا النظر قليلا نجد ان الموسيقى به وعدم انصراف الفكر عنه ليكون الموضوع أقوى أغراض النفس والصق بالقلب فيبقى مثالا حيا ٠

يقول ابن سودون :

وقال من أصبهان « صلو على من ظللته الغمامة » ٠

دمياط الذى لك وصل ، ان حصل ، لوز مقشر فى صحنين عسل ، قد نزل عشق المؤيز غنوا ان جاء ، أكل منو ، وان راح شال عنو من التقاه ٠

وقال :

يا بخت من كان زفتو بالنهار ، يا صغار

هذاك من بين الوليدات صار ، فى انتصار

راكب بسلارى ، مفكوك الأزرار ، شبه القمر ساری عليه وقار ٠

نرى ابن سودون حريص على الا يطيل الأشطار بل يوجزها ايجازا ليكون صكها للأسماع قويا ووقعها فى الأنفس حقيقيا ولصوتها بالأذهان غير عسير وهو يقصد من وراء هذا كله أن تخف القطعة على الألسنة بعد ما خفت على القلوب فتنطلق الألسنة جميعها بترتيلها وانشادها ، وهذه هى غاية المنشد فى هذا الضرب فهو يقصد أن يستخف إلا نفس كلها حتى تغد وتمعه منشدة مرتلة ٠

فبحور الشعر العربى كان أول كل بحر لغرض بذاته فلنأخذ على سبيل المثال (بحر الرجز) كان موضوعا على ألسنة حداة الإبل يرتجزون لهابه تنشيطا لها فى سيرها ٠٠ فاذا بهذا البحر بعد ذلك يستخدم فى غير ذلك من الأغراض فى والرثاء والغزل وغيرها ٠

٣/٤ اب ٣/٤ ١ ١/٢ ١/٢ ١ ١/٢ ١ ٣/٤

مقام جيهركاه :

وهى مركبة من لفظين فارسين الأول (جيهار) ومعناه أربعة (كاه) ومعناه مقام وقد احتفظ ثلاثة (١) من هذه النغمات بأسمائها القديمة وهى (الدوكاه) ٠٠

والسيكا والجهاركاه ٠٠

الأفراح تعزف هذا الضرب الموسيقى ويسمى تحية القادم فمن يستمع الى تلك المقطوعة القصيرة السريعة يجد فيها خفة ونشوة تكاد تفيض فرحا ٠

★ فهذا الضرب السريع الخفيفة المملوء نشوة ٠٠ وقد يأتى نادرا على الضد من الفرح والغرض منها ربط التفاعيل بالفكر وبالموضوع فقد استخدم فى النداء على الأحباب والفراق والرثاء وفقد الحياة كما كان فى شعر ابن سودون العامى وكان الغرض منه الخروج الى غير تلك الفرحة بسرعته الخاطفة فى ربط الذهن ٠

يقول ابن سودون :

يا من قطع وصلوا عنى (جهركاه)

فناظر الوز الخضرة ، فيها خضرة يا بخت من جاها بكرة ، بالع خضرة يا خضرة يا فرح ذاك بختو ، ينسى أخو واختو ، يبقى عليه بسطو صايم ، مثل البهايم ، ليت كان هنا لى دايم ٠

مقام رصد :

مقام المقامات الموسيقية وهى فى الأصل راست ولكن حرف فى النطق من الصاد الى السين ويكتب كما ينطق ومعناها بالفارسية مستقيم وتسمى النغمة الأولى وهو السلم الأساسى للموسيقى العربية ويتألف من تتابع درجاتها الصوتية الطبيعية وهو مقام كثير الاستعمال لسهولة أدائه (١) ٠

---

(٢) فى المخطوط اصفهان وردت أصبهان طبقا لنطق العامة فى العصر المملوكى والأصل فيها أصفهان ٠

(٣) الموسيقى النظرية د٠ الحفنى ص ١٩٧ ٠

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمد احمد الحفنى ص ١٤٢

(١) الموسيقى النظرية د٠ محمد احمد الحفنى ص ١٣٥ ٠

وقال من رصـــد من عليش يا حبيب قلبى ترضى بالصدود :

اذا جعت كل تشبع ... وهذا الكلام

مجرب صحيح فاسمع ... وخل الكلام

فى صوب الغدا بادر ... اذا جاء على باكر

فذا يشرح الخاطر ... ويبدى السرور

وان بت فى خضرة ... وأصبحت فى خضرة

تمشيت على بكره ... بشط البحور

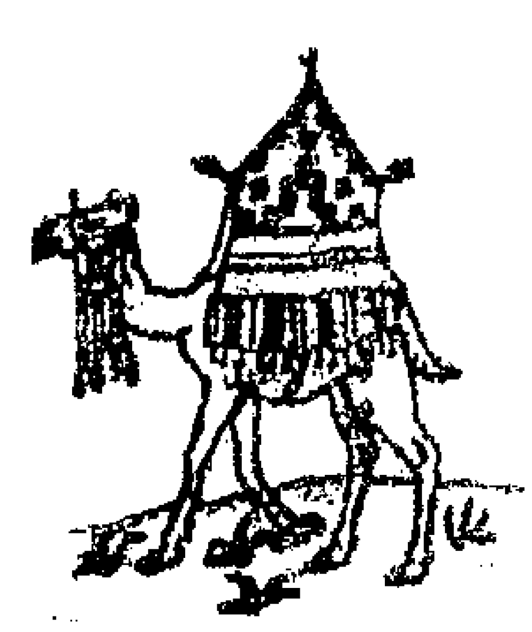
رأيت باطنين يدرك ... على ذا يدور

عجيبة خلقها الله » ... تراها العيون

واضح من شعر ابن سودون سهولة أداء هذا المقام بتكوين المقاطع القصيرة الخفيفة وعرض ابن سودون الساخر وتندره على الأمور البديهية مثل الجعان اذا أكل يعلق بأن هذا الكلام يحرث باستخدام الكلمات المستخدمة فى عمل الأحجية والسحر عاكسا لصورة النية ومعتقداتها فالجعان تأكل يشبع فهذا أمر يبديهى ولكن الشاعر قصد به السهل الممتنع مع هـــذه المجاعات والسحر والشعوذة فالطعام صعب المنال واختار ابن سودون اللحن المناسب للموضوع ـ اختيار الموسيقى المحنك ٠

بعد عرض الألحان أى المقامات الموسيقية فى شعر ابن سودون نخلص الى أنه ع لىقدر كبير ودراية بفن الموسيقى والطرب ٠٠ ولابد أنه ذو صوت جميل بطوع الأوزان حسب أغراضه اذا كانت حماسية تتبعها مرونة أغنى مرونة الوزن والتلوين والتشكيل فى صورته المختلفة ويتميز شعر ابن سودون بالدعابة والسخرية والتحامق الأوضـــاع طبيعة شـعراء عصره ٠٠ وطواعية الأوزان بشعره وهـذا ان توسعته فى تشـكيل الوزن توسيعا حرا لا قيود معه وهـذا التوسع الحر لا شـك يفسر أمام القـائل ما لا يفسحه الوزن المقيد بعض الشىء ٠

بعد عرض جانب من شعر ابن سودون نجد أن الكتاب قد أبدع فى مجال النثر ابداعه فى الشـعر فنجد نثره يعتمد على أسـلوب الغفلة والمفارقة على نحو ما فعل فى شعره وجاء أكثر نثره باللهجة بين العامية والفصحى فقد قام فى عصره بوظيفة الناقـد الاجتمـاعى والسـياسى بالممحات ـ الكاركتورية المضحكة التى من شأنها تقديم أكبر كم ممـكن من التسلية والاضـحاك الهادف ٠ فهو عبارة عن تخطيط حيث يحمل فى طياته كل خصائص النكتة العلمية ٠



الزناتي خليفة

بطل المغارب والراوي الشعبي المصري

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

الزناتي خليفة (*) واحد من أهم أبطال السيرة الشعبية المسماة بالسيرة الهلالية فى قسمها الثالث المسمى بتغريبة بنى هلال وهو أهم قسم من أقسامها . فالسيرة فى فصولها الأولى قبل أن يبدأ أبو زيد الهلالى وأبناء أخته الثلاثة مرعى ويحى ويونس زيارتهم الى تونس تمثل تمهيدا للحدث الأكبر فيها وهى وقفة الهلالية على أبواب تونس يحاصرونها ويواجهون بطلها الكبير الزناتى خليفة فيقفون فى مواجهة معه مدة أربعة عشر عاما ، فالسيرة الهلالية دون هذا القسم لا تتكامل .

وقد استخدم الراوى الشعبى فى الاجزاء الأولى للسيرة عنصر الاثارة فى كشف أبطال الهلالية وعالمهم ليمهد لهذا الجزء وعندما يصل اليه يكون جمهور المستمعين قد تعرف الى عوالم السيرة وأبطالها ليقف مشدودا فى هذا القسم فى الريادة والتغريبة من هذه المواجهة بين عالم الهلالية وعالم الزناتة ، لذا فان السيرة الهلالية لا تتكامل دون هذا القسم لتصبح سيرة (١) وتفقد حركتها وحيويتها التى عرفت بها بين جمهور العامة فى مصر . وتفقد عناصر الاثارة فيها والتشويق دون بطلها الزناتى خليفة ، ذلك البطل الذى يقف على أبواب تونس مدافعا عن المغرب الكبير ضد هجمة الهلالية وأبطالها عليها . لذا سمى الراوى الشعبى هذا القسم خراب الجناين . وهذا البحث هو محاولة القاء الضوء على هذا البطل وموقف الراوى الشعبى منه .

يبرز فى السيرة الهلالية عدة أبطال هم قادة الهلالية . تقسم مكاسب الحرب عليهم وهم أبو زيد الهلالى سلامة قائدها وحسن سلطانها ودياب سيد بنى زغبة بدير قاضى العرب فزيدان الزغبى حامى حمى البيض ، وقد يختلف هذا التحديد بين راو وآخر ولكن الرواة يجمعون على أن التجمع

(*) تنشر فى العدد القادم النصوص الشعرية الخاصة بالزناتى خليفة لعدد من الشعراء الشعبيين .

(١) انظر ، لقد حددت فى المقال الخاص « بالراوى والرواية فى السيرة الشعبية » مفهوم السيرة الشعبية بصورة أوضح وفرقت بينها وبين الملحمة .



الهلالى القائم بين القيسية الممثلة فى بنى هـلال واليمنية الممثلة فى بنى زغبة يقوده رجلان هـما أبو زيد الهلالى ودياب الزغابى ٠

وقد امتلأت السيرة بأخبار المنافسة بين البطلين وقد جعلت أحداث الصراع من أبى زيد البطـل الحقيقى للهلالية ولسيرة بنى هلال ٠

وفى المقابل يبرز فى السـيرة الهلالية من زناتة (٢) الغرب خليفـة ومعبـد والعـلام وهم لا يمثلون فى تجمعهم حلفا وانما هم أبنـاء عم صليبة حتى ان بعض الرواة يجعلون من معبد أخا لخليفة ٠

وتجعل من العلام ابن أخى معبد ٠ ومع ذلك فهناك صراع بين خليفة والعلام وقد تبـدى فى هذا العالم ، عالم الغرب ٠ الزناتى خليفة كبطل متفرد لهذا العالم ٠ وتفرده بالبطولة فى زناتة يجعل منه البطل الزناتى المواجه للبطل الهلالى ٠ فهو فى هذه المواجهة يصبح فى السـيرة البطل المعادى لبطل السيرة أبى زيد الهلالى ٠

والبطل المعادى ليس بالضرورة بطلا متناقضا فى سلوكه مع البطل الأسـاسى فهـو يملك كل مقومات البطـولة وله من المعجبين من جمهـور المستمعين عدد لا يقل عن عدد المعجبين بالبطل ٠ والزناتى خليفة هو الممثل الواضح للبطل المعادى الذى اكتسب حب روايته وحب جمهور المستمعين، فهو ليس مضادا للبطل من حيث وقفة كل منهما فى مواجهة الآخر دفاعا عما يراه كل منهما حقـا وعدلا وخيرا ٠ فأبو زيد بطل والزناتى خليفـة بطل جعلتهما الظروف أعداء ، فهو ليس مضـادا للبطل بالمعنى العام للبطولة وانمـا فى وقفته المعادية للبطل ٠ فالراوى الشـعبى وجمهـوره يدركان أن الزناتى خليفة ليس بطلا مضادا اذ أن البطل المضاد قـد يكون محاربا وقد لا يـكون وسواء أكان محاربا أم غير محارب فهو قد يلعب شخصية المحتال العدو ٠ وشخصية المحتال تملك كل المقومات التى تجعل منـه فى عرف الجمهور الشخص « الندل » وهذا ما لا يمكن أن يـكونه الزناتى خليفة ــ القارىء لكتاب الله من صغره ٠ فليس من المعقول أن يكون فى هذه السيرة مساويا

(٢) استخدمت « زناتة » بالتاء المربوطة وذلك لأن الشاعر الشعبى يحركها أحيانا فينطقها تاء ٠

لشخصية عقبة فى سيرة ذات الهمة وجوان فى سيرة الظاهر بيبرس أو سقرديس فى سيرة سيف بن ذى يزن ٠

لذا فليس من السهل أن نستخدم مصطلح البطل المضاد على الزناتى خليفة وانما البطل المعادى لأن العداء هو صفة الحالة التى التقى عليها الزناتى مع أبى زيد ٠ وهذه الحالة تجعل من الغريب أن يسمى أبو زيد بطلا وهو القادم لغزو تونس ولا يصبح الزناتى خليفة بطلا وهو المدافع عن أرضه وقومه وشرفه ٠ وقسيما الريادة والتغريبة فى السيرة يبنيان أساسيا على مواجهة أبى زيد للزناتى خليفة ٠ الريادة هى التمهيد للصراع والتغريبة هى تأزم هذا الصراع وارتفاع درجة حدته ٠

وقد اكتفت السيرة بالمواجهة العقلية بين البطلين فى الريادة بينما تمت المواجهة العسكرية بحدتها بينهما فى التغريبة ٠

يقدم الراوى الشعبى أبا زيد الهلالى سلامة فى الفصول السابقة على التغريبة بما يكشف عن حبه وتعصبه له على جميع أبطال بنى هلال ويسبغ عليه الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع بطل لسيرة كبيرة مثل هذه السيرة ٠ وحين تتم المواجهة بين البطلين يعود الشاعر الشعبى ليخلع على الزناتى خليفة الكثير من أوصاف الشرف والبطولة بما يتلاءم مع قائد عظيم مثله ٠ فهو كما تروى الدرة المنيفة ٠ أنه

أبويا مدكور بن شمخ بن حمير

ابن مدكور بن شمخ بن حمير

يقرأ كلام الله واحنا صغارها

وتغير رواية عوض الله عبد الجليل نسبته هذه فتجعل من « مدكور » جدا له وليس أباه ٠ وتحدد أباه بأنه « مهران » فهو « خليفة بن مهران ابن مدكور » وهو عند جميع الرواة قائد الغرب الحاكم على قلاعها الأربعة عشر ٠ ويشمل الغرب عند الراوى الشعبى وادى الغضا وأرض العويجة والمرجة الخضراء وقابس والقلعة وسرت والقيروان وفاس ومكناس ومراكش وزواوة وتوزر وطنجه والأندلس ٠ أى أن الغرب كان يعنى ما نعرفه اليوم بالمغرب الكبير وقد تزيد مساحته عند بعض الرواة ليصبح الأرض الممتدة من غرب شاطىء النيل ، لذا تتعدد صيغه فمرة يذكر مفردا «غرب» ومرة أخرى يذكر جمع تكسير على وزن فعول فيصبح « غروب » وتجمع فعول نفسها جمع مؤنث سالم للدلالة على الاتساع فتصبح « غروبات » ومرة تجمع صيغة منتهى الجموع على وزن مفاعل فتصبح « مغارب » ٠ يذكر الزناتى خليفة فى معرض الفخر بنفسه كما يروى جابر أبو حسين٠

أنا فارس الغرب بسلاح

أنا ابن مدكور أنا ابن حمير

أنا ابن فارس الغروب أنا الزناتى

طير النيا بصوته حنير

على العدو أجرد زناتى

فالراوى الشعبى يحدد للزناتى خليفة نسبة فهو من قبيلة عريقة لا تقل عن قبيلة بنى هلال ، فاذا كان أبو زيد الهلالى من خير هلال خير القيسية فان الزناتى خليفة من خير الزناتة وهى خير حمير اليمنية ٠

والراوى الشعبى المصرى فى جنوب مصر لا ينطق حمير بالميم وانما يستبدلها بالنون فتنطق حنير ٠ وقد يستبدلها بحمر « اليمن » ٠ والشاعر الشعبى لا يكنى أحدا باسم قبيلته الزناتة سواه فاذا قيل الزناتى فانما يعنى به خليفة ، لم يشاركه فى هذه الكنية أحد من أهله فى الوقت الذى اشترك حسن مع أبى زيد فى كنيته بالهلالى فيقال الهلالى أبو زيد وقد يقال الهلالى حسن٠

أما نسبته الى حمير فقد اشترك فيها مع دياب الزغابى ٠ فالسيرة تجعل من زناتة حميرية كما تجعل من دياب حميريا ٠ وتجعل أيضا قرابة قريبة بينهما فهما أبناء عمومة ٠ كانوا يسكنون معا اليمن ، وقد قتل خليفة الكثير منهم فأصبح بينهم دم وثأر ، ولكنهم عجزوا عن النيل منه فلجأوا الى الهلاليين ليقيموا فى جوارهم ويصبحوا من تجمعهم ، لهم ما للهلاليين وعليهم ما عليهم ، تزاوجوا فيما بينهم ٠ فأم دياب هلالية ، وكذلك أم زيدان كما تزوج منهم أبو زيد وحسن السلطان ٠

وليس فى ثقافة الشاعر الشعبى ولا جمهوره

تناقض فى أن يكون خليفة زناتيا وأن يكون فى الوقت نفسه حميريا • فهو لم يرد زناتة وحدها من قبائل المغرب الى اليمن وانما رد جميع قبائله اليها • وجمهور كبير من سكان صعيد مصر وهم من جمهور السيرة ترد نسبته الى المغرب مثل قبائل الهوراة ، التى كثيرا ما ترد نسبتها الى الأصل الأول وهو حمر اليمن ، وكثير من القبائل المنتشرة على شاطىء النيل الغربى فى المنطقة الممتدة من الجنوب الغربى للأقصر حتى مدينة اسنا ينسبون الى الزناتى خليفة والى عرب اليمن •

وعبد السلام حامد أحد رواة الهلالية وعشاقها يروى لى أن قرية البياضية جنوب الأقصر هى قرية محمود البياضى ابن عم الزناتى خليفة الذى لجأ اليه أيتام بنى هلال • ومع أن روايات أخرى تجعله سلطانا على مكناس فهو لا يرى تعارضا أن يكون حاكما على مكناس وفى الوقت نفسه أن يكون من قرية البياضية •

وتذكر السيرة أن الزناتى خليفة لم يتولى حكم تونس وراثة وانما أخذه عن الأشراف • فهو قد هاجر اليها من اليمن وقد كان يحكمها الشريف جبر القريشى • وقد دبر الزناتى مؤامرة عليه ، ففى يوم جمعة ساعة الصلاة اقتحم مسجد تونس، وقتل أشرافها ، وهم يصلون ، فهرب حاكمها يستنجد بالهلاليين الذين أرسلوا بدورهم أبا زيد ليستطلع لهم أخبار تونس • فالهلاليون لم يذهبوا لأخذ تونس عنوة وانما كان لهم سبب شرعى فى ذهابهم اليها ، فقد استدعاهم أميرها المطرود • ولم يكن أبو زيد يرغب فى الذهاب اليها ، الا أن الجازية كعادتها معه قامت بتوريطه فى هذه المهمة الاستطلاعية فأخذ معه أبناء أخته مرعى ويحى ويونس • وهنا تتعدد الروايات لتعطى للهلالية سببا شرعيا فى العودة الى تونس •

يذكر النص المطبوع للتغريبة وكذلك رواية فتحى سليمان ، ورواية على الوهيدى والسيد حواس وهم من أبناء الدلتا ـ أن أبناء أخت أبى زيد الهلالى الثلاثة استبقوا فى تونس أسرى للزناتى ، أما رواية السيرة فى الصعيد فتجمع على أن عزيزة بنت معبد السلطان قد استبقت يونس أسيرا لديها أما يحيى ومرعى فقد ماتا حيث قتل أحدهما بلدغة ثعبان والآخر قتله عبيد الزناتى خليفة •

لذا فان أبا زيد حين يعود الى الهلالية يكون لديه دافع قوى للعودة اما للثأر من الزناتى أو لتخليص ابنا أخته ، فيقوم بتعبئة الهلالية لهذه الحرب ، التى لم يكن أحد من الهلالية يتصور أنها ستطول •

وكان على الهلاليين أن يحلوا المعادلة الصعبة فى خلفهم فالزناتية يمنية والزغابة وهم فرع هام فى التحالف الهلالى يمنية وكان عليهم أن يبعدوا قائد الزغابى عن هذه المعركة خوفا من أن يحن الدم الى الدم فيتجمع الزغابى مع أبناء عمهم الزناتة ، ويتحدا فى مواجهة الهلاليين وهناك اقترحت الجازية وهى العقل الموجه فى هذه الحرب أن يبقى دياب فى وادى الغضا وبر الغلامس ، وأرض العويجة الخضراء (ليبيا) بعيدا عن المعركة فى تونس يرعى ابلهم ويحميها • فطلب السلطان حسن منه :

دياب يا أمير زغبى اليوم هم بنا
وارع لنا المال واحميه من الديب

وادى الغبار والغيابين اقصدوه عدا
فى ست آلاف عوج كالعواقب

وامكثوا فيه شهرين متتابعة
حتى تبرد لتونس وبلاد المغارب

(التغريبة ص٢١٨)

وكانت الخطة أن يقتل الهلالية أبطال تونس ثم يستدعوا ديابا فى اللحظة المناسبة ليقتل الزناتى خليفة فقد كان فى قدره أن يموت بيد دياب •

تملك مداينها ونقتل فوارسها
أما الزناتى فتركه الى الديب

وعدها دياب اهانة له فقرر ألا يعود اليهم حين يستدعوه • وجلس فى مكانه منتظرا هذه الدعوة ليذلهم • وذهب الهلاليون قوة متحدة ليواجهوا الزناتى خليفة • قدمت السيرة الشعبية صورة فريدة للزناتى خليفة • لقد كان الرجل وحيدا فى عالم قد فسد فهو العالم الحافظ لكتاب الله • لم يتسر بامرأة قط ولم يترك ظهر فرسه ، ولم ير أحد أسنانه مبتسما ، لا ينام حتى يكون قد جاب

مدينة تونس متجسسا أخبارها • تصوره السيرة بصورة شيخ بلد مخلص فى قرية مصرية • كان الصورة النقية الوحيدة فى عالمـــه فى مجتمــع فاسد ، فمعبد يحب ابنته واليه يشير الشاعـر عوض الله عبد الجليل فى روايته :

« الراجل اللى يحب بنته •
موته أخير من حيـــاته •

والعلام ابن عمه غارق فى حب الجاز ، يصفه الزناتى بأنه يقف أمامها « زى الخروف الجاز » أى مقصوص الشعر تصنع به ما تشاء فهو بطل وحيد فى مجتمع مرفه فى مواجهة عرب رحل خشنين تقودهم رغبة واهية فى الثأر وطمع قوى فى بلاد الغرب وخير الغرب • وكانت وقفتهم التى لابد منها على أسوار تونس ليواجهوا سيد الغرب الزناتى خليفة •

ولقـــد ربط بعض الـرواة الزناتى خليفـــة بالأسطورة برباط وثيق ، فعلى الرغم من أن ميلاد هذا البطل يكاد يكون مجهولا ، اذ فيما يبدو أن هناك أجزاء من السيرة المرتبطة بميلاده قد ضـاع دون تدوين وبقيت بعض آثاره فى أحاديث الرواة عنه ومعتقدات جمهور السيرة حوله • فوقفة هذا البطل الفريدة فى مواجهة التحالف الهلالى تحتاج الى تفسير • وأحد هذه التفسيرات هو تفســـير أسطـــورى ، فالزناتى خليفة من أب زناتى وأم جنية (الهلالية ص١٩١) •

ومع أن هذا التفسير ليس شائعا عند كثـير من الرواة فان معظم روايات السيرة فى الصـعيد باستثناء رواية جابر أبو حسين والشعراء الذين تتلمذوا على يديه يروون أن الزناتى خليفة ولـد مختلفا عن البشر فى أن صدره بلا ضلوع وانمـا هو كتلة واحدة من العظم يشبهها باللوح ويروى عوض الله عبد الجليل والنادى عثمان فى وصف الزناتى خليفة :

« أبو ضلع واحد كما اللوح
جرحـه يطيب ع النـــدى »

ومع ذلك فالسيرة فى كل رواياتها تميزه عن أبى زيد بأنه لم يستخدم قوة فى حربه غير قوته كانسان فهو لم يستخدم لولبا مطلسما ولم يتبعه جن كمـا تبع أبى زيد وانما اعتمد على ذراعـــه وقوته فى كل حروبه • وكان عقلانيا يحلم الحلم الذى يحذره مما سيحدث ، فلا يبالى بل لا يؤمن به • ورفض حلم ابنته سعدى الذى ينذره بنهايته وسقوط المغرب وعدها من أضغاث الأحلام • رفض أحلامه المزعجة التى كانت تنذره بالنهاية • ورفض ما يقوله الرمل عن نهايته • وكان كمن يحارب فى دائرة يحاصره فيها قدره الذى لم يكن صانعه ، كما أن الهلاليين لم يكونوا صناعه • وكان خليفة يتميز أمام جمهوره بنقطة ضعف تجعل جمهـوره يعطف عليه ، ويشفق مما يحدث له ، ويعجب به وهو يواجه أبطال بنى هـلال وسيدهم أبـا زيد نفسه ، لقد كان الزناتى حين وقفوا يواجهونه على أبواب تونس فى نهاية العمر فى سن الثمانين التى كثيرا ما لا يطمع بعدها فى حياة بينما كان أبطال بنى هلال أبو زيد وحسن وزيدان وبدير ثم دياب فى اكتمال شبابهم ورجولتهم • كان خليفة يعرف ذلك ويشعر بعبء الشيخوخة عليه • ولقد عبر لابنته سعدى (٣) عن هذا الالم فلو أنهم جاءوا له فى سن العشرين أو الأربعـين أو حتى سـن الستين لكان له شان معهم لدمرهم ودمر نساءهم الا أنهم جاءوا له فى هذه السن • ولم يعد يخفى كبره على أحد حتى انه عجز عن السيطرة على أهله، فهو كلما يشور عليهم بمشورة يخالفونه فيها كما يروى النادى عثمان :

الا جونى فى سن تمانين •
بعد الكبر مافاح من عيونى
ولاد عمـــى الدنيين
اشور شورتى يخلفونى

ولقـــد فهمت ابنته سعدى ألمـه فحاولت أن تخفف عنه هذا الألم فتتذكر له أنه البطل صاحب الفرس المشهورة ، يخشاه جميع الأبطال • ومع ذلك فهى تبكى لأنها تعرف حقيقة هم أبيها كمـا يروى النادى :

---

(٣) اختلف موقف رواة السيرة من سعدى ففى الدلتا تبدو خائنة لأبيها فقد أحبت مرعى وتسببت فى حضور الهلالية الى تونس وهذا يتفق مع ما تذكره مدونات السيرة المطبوعة فى التغريبة وفى الدرة البهية وفى السيرة الحجازية • أما الراوى الشعبى فى الصعيد فيجعل منها الابنة الوفية لأبيها التى كانت قريبة منه طوال مدة صراعه مع الهلالية •

زيد الهلالى طوال هذه السنوات ، وحتى لا يصاب الجمهور بالملل وترتفع حرارة الاثارة تتعدد فصول التغريبة فتروى فصول خاصة بأبى زيد مثل فصل داهش وفصل برطوم وفصل اليهودى والخرزة وفصول خاصة بخليفة مثل فصل أولاد هولة .

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد تزيد وقد تنقص . وفى كل ذلك يقف الزناتى قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطلهم أبى زيد . وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن هذا الاعجاب بين البطل العجوز والبطل الشاب . لقد وصف الزناتى احساسه نحو أبى زيد بدقة .

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو يحادث ابنته بأنه يتصور « أبا زيد » زورقا فاذا به يجده سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه أصبح فى يده كطفل تلاعبه جدته . وأخذ يقارن بين ضربه للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر فى الحجر أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال .

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما أقل الدواء لها . حربته بيضاء فى حدتها أما حربة أبى زيد فهى تلمع كالنار .

أنا جعلت القليد أبو زيد مركب صغيره .
تريه يابنتى سفينه أنا عمت فى جوارها .
هزنى من الزراديه حسيت بروحى ضاعت وقعدت مكانها .

هزنى من الزراديه شبه جده تجلع فى ذرارى عيالها .

أنا حربتى ناقره فى حجر .
أما حربة الأمير أبو زيد متعتعه فى جبالها .
أنا حربتى وصفولها دوا .
أما حربة أبو زيد قليلا دواليها .
أنا حربتى بيضة زى اللبن .
أما حربة القليد أبو زيد تشلع نيرانها .
يابا محدش فى الكلام فهماك
(فاهمك)
أنا خاطرى أزور النبى فى هماك
(فيها مكة)
وعموم الأسوده القوادم كلها فاهماك
ليك فرس يا خليفه وسط الخيل جرايه
حمرا سلالة مشترا لها الرايه
وادينى بتك بكايه ونعايه
تبكى لمين يا خليفه يساعدك فى هماك

هذا الألم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى السيرة وجمهورها للمأساة التى يعيشها خليفة فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجماعة وليس من خارجها وهى سيرة يرويها الأحفاد ، ويسمعها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سيرة سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمة والظاهر بيبرس . فليس لأبطال هذه السير استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى هلال هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب البطل الزناتى خليفة . وقد يوجه الجمهور الراوى اذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة فى قرية المطاعنة فى المنطقة ما بين الأقصر واسنا وأن خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفه نادم يا قمصان
سود الليالى تعيبك
يافطيس ياشراية المال
راح فين ابو زيد سيدك

فرد عليه قمصان :

ابو زيد سيدى مالك بيه
يابو العمامه النضيفه
ال كان على الحرب خليه
انا كفوكم يا خليفه

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليوقف استمرار الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب العبد سيده . ودار حوار بين الراوى والمستمع حاول فيه أن يبين له أن أبا زيد نازل داهش العبد ، ولكن الرجل لم يقتنع ، فلينازل أبو زيد من يشاء أما خليفة فلا .. فغير منازلة خليفة لأبى قمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة يسقط فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلايل . فلم

يكن القتل هنا مبارزة وانما ضرب مثـــل ضرب السياط .

خليفه زعل وكلاح (كلح)
قال يرحلوا من بلادي .
ابو ضلع واحد كما اللوح .
فى الحال سحب البولادى .
خليفة سحب المسقط .
أبو شال ع القرن مايل .
زعل فيهم وسقط .
كتل تلاتين من عرب الهلايل .

هذا البطل العجوز كان أول من أدرك أن بنى هلال قد قدموا اليه .. فان الحيوانات البرية حين أحست بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغــرب ، فأصبح الصيد سهلا بعد ما كان الجهد يأخذ من الصياد قبل أن يصطاد غزاله . ذهبت الأخبار الى خليفة تخبره بالخبر السعيد ، فما كان من الرجل الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا بالصـــيد فوراءه المتاعب . كما يروى نور الدين حماد :

لخليفه راح الأخبار .
يا خليفه اقف على حيلك
افرح يابن مهران .
الصيد أتانا لحد البيبان .
الى كان يصيد غزاله .
دلوك صاد تسعين .
قال متفرحوش بالصيد .
ده آخر الصيد تعب ياوطاش (عبيد) .

ويستمر البطل العجوز فى الحرب أربعة عشر عاما وهو يقف على أســـوار تونس بوابة الغرب مدافعا عنها وعن الغرب كله فان تونس اذا سقطت سقط الغرب كله فى يد الهــــلاليين فهى بوابة الغرب .

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفة وبين أبى تعمقت علاقة الحب والكره فى قلب الزناتى فهو يكرهه لأنه عدوه ويحبه فهــو البطـــل الذى كشف له عن عجزه ، ويكرهه كما تكره الحــــرة الدنس فى شرفها يكرهه كما تكره الفاجر عوالى رجالها ، ولقد كان أدق تعبير عن الحب والكره ما يذكره من أنه يحبه حب الناقة لفصيلهـــا ، ويكرهه كره الناقة لفراق فصيلها . لقد كـــان يتمنى أن يكون أبو زيد ابنه أو أخاه أو ابن عمه أو من أقربائه ، ويحدد الزناتى ماذا يمكن أن يصنع بهذه العلاقة لو أنها تمت ، لكان يمتلك الدنيا ويعارك العالم .

انا احب ابو زيد يابتى واكرهه .
كما الحره متحبش الدنس فى عزالها .
انا احب ابو زيد يابتى واكرهه .
كما الفاجر متكره عوالى رجالها .
انا احب ابو زيد يابتى واكرهه .
كما الناقة متحبش فراق عيالها .
احب ابو زيد يكون اخويـا ولا بن عمـى
والا من اعز قرايبى .
كنت أقسم الدنيا واعارك قبالها .

ولم يكن احساس أبى زيد به بأقل من احساس خليفة به . لقد كان يحترمه ويجلسه ويقـــدره ، اسقطه أكثر من مرة من على فرسه فكان يرفعـه بيده ليضعه عليها كان يناديه بأحسن الألقـاب حتى وخليفة يناديه بأسوئها فهو يصفه بانه حامى الصبايا ، وقارى حروف الهجايه وهو الغنـدور أبو شرف عالى زعيم العرب وحامى حماه ، الغالب دائمـــا .

قال ابو زيد :
يا عم خليفه صباح الخير .
ياقارى حروف الهجايه .
ياغندور يابوتنازين
ياحامى حمى الصبايا .
يللى حاميها شمال ويمين .
صباح الخير يازعيم الغروب .
يللى فى الحرب عمرك ما تصبح مغلوب

لقد رأى فيه الهلالى صورة الأب الذى يتمناه . فهو لم يعش مع أبيه ولم يره كما رأى الزنـاتى خليفة . لقد عاش معه عن قرب محاربا أربعـــة عشر عاما بطول المعركة ، واحساسه به يعمق . يريده أن يعيش كأب ويريده أن يموت . ويريده ربما أن يموت كأب ولا أريد هنا أن آخذ موقف

« اتورانك » بأن الاسطورة قد تحور العذر للفرد أن يثور على الأب . (the myth "p. 85")

فهل هذه ثورة على الأب أم أنها حب للذات وحب للأب أيضا ؟ ألم يكن موت الزناتى خيرا له من هذا العذاب ؟ ربما لا . ولكن أليس موته هو فى تصور الهلالى نهاية لهذا الصراع وبداية لمجد جديد لـه ؟ على أية حال كان لابد أن يموت واحد منهما اما أن يموت الهلالى فينتصر الزناتى ويحفظ الغرب من الهلالية واما أن يموت الزناتى فينتصر الهلاليـة ويسقط الغرب .

لقد كان القدر فى صف الهلالية فقد كتب على الزناتى أن يموت تحت أسوار تونس يسقى أرضه من دمائها . ولم يكن الراوى الشعبى ليمنع من ذلك فالجمهور يألم لوفاة الزناتى ولكنه يعرف أن الموت حق . والمهم هـو كيف يموت الزناتى ؟ الجمهور لا يرضى أن يموت حتف أنفـه . ونص السيرة يسقط لو مات حتف أنفه ولا يصبح قيمة فنية مؤثرة فى الجمهور فان على الزناتى أن يموت بطلا شهيدا لفروسيته ولأرضه والسيرة تحسب حسابا لذلك . ولكن من يقتل الزناتى خليفة . انه بالتأكيد ليس أبو زيد الهلالى . وهذا كسر للقاعدة العامة من أن البطل يقتله عـدوه . ولقد كان لهذا الكسر مبررات ، مبرر فنى ومبرر اجتماعى .

والمبرر الفنى يتصل ببيئة السيرة . فلو أن « أبا زيد » قتل الزناتى خليفة لشوهت صـورة البطل ولخسر الكثير من محبيه فالجمهور يريد أن يحب « أبا زيد » وخليفة ويريد أن يحبه وخليفة ميتا . هذا فضلا عن قتل أبى زيد لخليفة لا يعد بطولة منه ويصبح اطالة السيرة بعد لقائه الأول بخليفة لا تأثير له على نفسية الجمهور الذى يزداد اعجابا بعلاقة البطلين المتقاتلين فقتله على يد أبى زيد سقطة لا يريد الشاعر والجمهور أن يوقعـه فيها وهنا يجعل هذه السقطة تقع على عـاتق دياب . فجمهور السيرة مختلف العواطف تجاهـه البعض يحبه والبعض الآخر يكرهه . من يحبونه يحبون عنفه ولا عاطفيته فى رؤية الأمور التى تصل به الى حد الخسة ، وبالذات فى علاقته بأبى زيد وببنى هلال . واذا كان دياب كذلك فليتحمل عبء تبعة قتل الزناتى خليفة وليبرأ منهـا أبو زيد . هذا فضلا عن أن قتله للزناتى وهو الذى بعد عن المعركة طويلا ليأخذ مكاسب من الغـرب تفوق المكاسب التى حصل عليها حسن السلطان وأبو زيد مجتمعين وهذا هو ما يخلق احساسـا بالتوتر المتجدد فى كل مرة تروى فيها السيرة ، فان عجائب السيرة هى عجائب الحياة ، أن يحصل على مكاسب النصر من لم يصنع النصر بيده انما كان القدر هو المرتب له هذا الانتصار . التناقض بين الفعل والكسب هو نفسه التناقض بين الشر ومكاسبه المادية الكثيرة وبين الخير ومكاسبه المادية المحدودة . وهذا فى حد ذاته مؤثر على بنية القص نفسه فنيا .

أما المبرر الاجتمـاعى فـيرد الى أن كثير من جمهور السيرة مرتبـط باليمينية أو القيسية . وقتل أبى زيد للزناتى يجعل التيـارات حية لا تنتهى . وهنا فلابد أن يكون القاتل شخصا له علاقة دم بالزناتى خليفة . أى أن يكون يمنيا ، أى تكون المعادلة : يمنيا يقتل يمنيا فهى مشكلة بين أبناء العم ، وقد يكون لذلك تأثير وقد لا يكون ولكنها بالتأكيد لن تكون مشكلة الأحفاد . ففى قتال أبناء العم يخرج قيسية الجنوب نظيفو الأيدى من دم الزناتى خليفة وما صـنعه الهـلالى فى الزناتة . وما صنعه خليفة فى الهلاليين قد تم بتعادل بين الطرفين فلا دم هنا ويبقى الدم حين يكون القـاتل هو أبو زيد أو الزناتى خليفة .

وهذا ما تجاوزته السيرة وتخطته بجعلها ديابا هو قاتل الزناتى خليفة . وهنا تصبح للسيرة متعتها الفنيـة بأحداثهـا ومتعتهـا الاجتمـاعية بتعليمها للجمهور أخلاق الفارس وأحلامه .

وتأتى لحظة نهاية البطل حين يعلن الرمـل أن ساعة الزناتى خليفة قد اقتربت . ويعـلم الهلاليون أن ديابا لن يحضر بسهولة . لقد قتل البطل العجوز من أبطال هلال وزغبة الكثير حتى ان السـيرة المدونة تذكر أنه قتـل من أبطالهم تسعين . وبالتأكيد فان هذا العدد يدل على كثرة

من قتل منهم على يد الزناتى (٤) فانه ساعة اقتراب نهايته لم يكن قد بقى من أبطال بنى هلال الذين قادوا الحملة ضد الزناتى سوى أبى زيد وحسن السلطان وغانم ودياب وزيدان الذى تذكر بعض الروايات أنه قتل قبل مقتل خليفة . ومع ذلك فلم يتأثر دياب وأصر على عدم العودة الى بنى هلال وتتدخل الجازية هذه المرة لتدفعه للحضور بأن توعز بدفع الخفاجي عامر صديق دياب ـ الى محاربة خليفة وهى تعلم أنه أعجز من أن يقف أمامه . وفعلا يسقط الخفاجي قتيلا . تصور السيرة مقتله فى فصل مأساوى من أمتع فصولها .

ولقد أرسلت دوابة بنت الخفاجي عامر فى التغريبة المدونة اليه رسالة وضعت فيها شعرها المقصوص . وكذلك قصت ابنته شعرها ووضعته فى رسالة اليه (ص٢٥٩) وسحبت الجازية براقع خمسة وتسعين صبية من صبايا الزغابى وهلال . وقد كتب على كل برقع اسم صاحبته واسم زوجها وأخيها وابن عمها ممن قتلهم الزناتى (الدرة المنيفة ص٦) .

وحضر دياب أخيرا وقد ذهب اليه والده يحمل وعدا بالثمن الذى سيدفعه الهلالية له بعد قتله لخليفة . وكان الوعد هو أرض المغرب . ويبدو الأمر وكأن ديابا الشاب يحتل مكان الزناتى العجوز . طقس التغير والوراثة أكان ذلك ليمنح دياب قوة الزناتى (٥) ؟ لم يكن دياب فى حاجة الى ذلك فهو قادر بتكوينه على أن يمتص الغرب من قبائل بنى هلال وبالتأكيد فان الوريث لعرش الغرب من يقتل الزناتى خليفة . فالعرش لقاتل خليفة .

لقد عاد دياب وهو يصرخ بالثارات الخفاجي ، ترسمه رواية جابر أبو حسين بصورة الأسد القادم ليلتهم فريسته .

وقد ركب فرسته الخضراء فأصبح كأنه برج مشيد ماله أبواب وقد برم شواربه فبدت وكأنها قادرة على حمل صقر :

وصلنا وجدنا دياب على ظهر خضرا .

كبرج مشيد ما له أبواب .

شنبين مبرومين يحملوا الصقر اذا وقف .

وعلى رأسه خوذة يمانية عليها عمامة أرخى أطرافها وغطى كتفه بازار أنيق ، وبدلة من الحرير الهندى المذهب . أشقر الوجه جميل الصورة سبحان من وهبه الجمال .

خوذه يمانية ما رأيت مثالها .

محلا جمالك يا أمير دياب .

والشال كلفه بكل حساب .

لقد فرح الهلايل به واستعدوا فقد حان حين الزناتى وتصور رواية عوض الله قدرة دياب على الحرب ، انه كالنار المشتعلة اللهيب ..

« حرب دياب يزيد لهبان » .

ولم تكن المعركة سهلة كما تصورها دياب فقد استمرت الحرب بينهما حوالى ثلاثة شهور . قتل فيها أبطال وأبطال ويروى النادى عثمان أن ديابا جرح فى كعبه ، فشك أبو زيد فى الرمل وصدقه ، فخليفة ما زال قويا وقادرا حتى على طعن دياب الذى لم تنهكه الحرب كما أنهكتهم جميعا . فارسلوا للأطباء ليعالجوا ديابا .

والطبابة تيجى وتروح وسط عرب الجمال .

وابدى يقول الأمير أبو زيد .

امال ياك الرمل علينا كداب .

ما هو ده الأمير دياب .

اللى يكتل الزناتى خليفة .

يفشل أيضا دياب فى قتل خليفة فقد كان خليفة يحارب بين سراديب . فرسه تستطيع أن تقفز عليها أما فرس دياب فتعجز فهى لم تدرب على قفز السراديب . فياخذها أبو زيد ليعلمها حرب السراديب وحين يتم تعلمها يكون الأوان قد آن لمقتل خليفة .

---

(٤) يذكر عبد الحميد يونس : « الرقم تسعة كما هو معروف من الأرقام المستقرة منذ عهد بعيد » وهو رقم على أية حال يدل على الكثرة بكل مشتقاته .

وقد ذكر أن جيش الهلالية كان اربع تسعينات الوف كما أن الزناتى قتل تسعين من كبارهم . (الهلالية ص ١٨٤) .

(٥) هناك فصل هام فى هذا الصدد فى كتاب شكرى محمد عياد « البطل فى الأدب والأساطير » ، حتى مع افتراض الاختلاف معه فى التفسير (ص ١١٤ ـ ١٣٥) .

ولقد ضرب الهلالى سلامة تحت الرمل فكرر الرمل المقولة بأن ديابا سيقتل خليفة وزاد عليها بأن شفاء دياب يكون على يد خرزة اليهودى سمعان فيذهب اليه أبو زيد ليحضرها له ويشفى دياب لتعود الحرب من جديد بينه وبين الزناتى خليفة .

وتأتى لحظة الحسم تصور الدرة المنيفة خليفة بصورة العابد فهو قبل أن تدق طبول الحرب يصلى فرضه ويختم ورده ثم يفطر بعدها فيدق طبل الحرب (ص٤٩) ثم سقط حصان الزناتى قتيلا ومن بعده سقطت الخضراء فرس دياب قتيلة ولم يبق الا أن يموت الزناتى .

وتصور رواية جابر أبو حسين هذه اللحظة لتولد الاحساس بنهاية الزناتى فقد جاء الزناتى فى يوم الخميس الى الميدان بعد أن جمع رجاله وقد استعد استعداد من يستهين ببيع عمره فكانت المفاجأة فقد وجد الزغابى اليوم قد سبقوه الى ميدان الحرب وامتلكوا المكان وعلى رأسهم دياب .

لقى الميدان عمران .
وجد دياب عرب الزغابى .
قبل المعاد ملكوا المكان .
كان دياب قلبه زغابى .

فتعجب خليفة فهو يقف فى مواجهة الهلالية والزغابى أربع عشرة سنة لم يسبقه الى الميدان فارس كان دائما هو السابق وقد تحول هذا الى أسلوب فى حياة البطل .

خليفة قال له : اشمعنا انهارده .
أربعتاشر سنة وأنا أجيكم .
وهيه العربان وارده .
متحدش أتى قبلى فيكم الا انهارده .

فيرد عليه دياب ليخبره أن لحظته حانت فاليوم هو اليوم الذى أخبر به الرمل . فهو لهذا السبب يأتى متأخرا فيسخر منه خليفة ويتهمه بالكذب ويتهم الرمل بالكذب فلا أحد يدرى ماذا يصيبه يبدو خليفة معتزا مرفوع الرأس أمام فارس مثل دياب وأمام دعوى الرمل . فان الايمان بالرمل هو نسيان لأمر الله ، فالعمر بيد الله ..

انهارده اللى عليه الرمل قال .
رايح أغدرك يا زناتى .
قال والله انت كداب والرمل كداب .
....
ولا تعرف اللى يصيبك .
يا مجنون عقلك فى راسك يا كداب .
ليه تنسى يا واد أمر سيدك .
أنا عمرى فى يد الله .

ويقف الزناتى فارس الحرب موقف فارس الفكر العقلانى الذى يسائل عدوه ان كان بيده أدلة على ما يقول من أنه سيموت اليوم وأن ديابا سيعيش وينام على فراش وثير .

هل عندك بموتى أدله ؟ .
وهتنام على فرش ناعم .

وتستمر المجادلة بينهما وينتهيان الى اتفاق يحاول فيه كل منهما أن يثبت صحة اعتقاده . فالزناتى يخبره بأنه لو فرض ولم يركب للحرب هل كان سيموت : وهل يصدق رمله ؟ فيرد عليه بأن قدره سيأتى به الى الميدان . فطلب منه خليفة ليؤكد له كذب دعوى الرمل ألا ينزل الحرب الا اذا ناداه باسمه وقد عزم خليفة ألا يناديه اليوم ليؤكد له صدقه وأقسم دياب أنه لن ينزل الحرب الا اذا ناداه وركز رمحه وتركه .

دياب قسم له وتمم بالايمان .
يا خليفة يا سبع جيلك .
والله اللى ما تدهتنى باسمى وبان .
لا أنزل الحرب ولا اجيلك .
وركز على الرمح بيده وتركه معاه .

يحاول الراوى أن يبين بعد ذلك أن خليفه كان يلعب مع دياب لعبة سياسية فهو فعلا لا يؤمن بالرمل ولكنه وجد الزغابى خلف دياب كثر فأراد أن يعزلهم عنه وهنا أخذ خليفة يضرب فى الزغابى ضرب بطل جسور ويلقى بهم كأنهم خرق ممزقة وقد أسكره فعله .

سكر ولد مدكور بلا كيف .
ونزل قتل فى الخلايق .
سكر فى الزغابى بلا كيف .
عساكر كأنها خلايق .

ولما ازداد قتله لهم ، وازداد احساسه بذاته ، ولم يجد له كفوا ، ودياب ينظر اليه فلم يتحرك ليوفي بوعده ، ولما ازدادت لحظه الجسارة حدة ، وازداد فرحه بمقتل الزغابى نادى على رئيسهم وذكر اسم دياب ، وهنا تقدم دياب بفرسه صائحا لبيك لقد سمعت ذكر اسمي فناداه الزناتي : مرحبا بك في ميدان القتال •

دياب طرد الفرس جاه •

لبيك يللى تناديني •

اسمنا ذكر وسمعناه •

أنا الزغبى آديني •

قال له تعالى يا مرحبا بيك •

ويأخذ الزناتي في الفخر بنفسه فهو يعرف نفسه وقيمته ولن يخشى من شخص مثل دياب فهو البطل الزناتي وهو الذى تغنى وراءه النساء فرحا بالنصر فهو الذى يبيع حياته من أجل وطنه :

أنا البطل الزناتي •

أنا النسا يغنوا وراى •

للوطن بايع حياتي •

لتبدأ مرحلة النهاية للبطل وتكتمل مأساته فدائيا بأنه باع عمره لوطنه •

وفي رواية جابر هذه يبدو دياب وفيا لعهده ربما لأن رواية هذا الفصل قدمته بصورة الفارس القوى • وربما لأنه كان واثقا في الرمل وفى اعتقاده أنه يد القدر في قتل خليفة بينما رواية النادى عثمان لا تترك ديابا ينتصر دون أن تكشف أنه كان مخادعا فهو قد وجهه للالتفات خدعة ثم ضربه بحربة في عينه اليمنى ليقع خليفة قتيلا مضرجا في دماه •

وتروى « الدرة المنيفة » في اليوم الموعود بقتل خليفة اصطفت خيول هلال وحمير حتى امتلأ الوادى بقبائلهم والتطم فرس دياب بحصان خليفة ودفعه دياب في موق عينه :

وخلى دماه في ثيابه شلايل •

يروى جابر أبو حسين أن الحرب قامت بينهما يومين كاملين رخصت فيها الأعمار ، وطاب فيهما الموت ، وكأنها أهوال القيامة من شدتها فالنسوة يبكين وعموم الرجال الذين يراقبون هول هذه المعركة يجضون من ألم مشاهدتها •

يا سلام لما ناحت العين •

ما عرفوا خراب من عمار •

البيض قالت يا كسرى •

بقى العمل على غير لايق •

يا مولاى أجبر بكسرى •

جضت عموم الخلايق •

تبكى الولايا ورا دول •

ولما كان القدر لابد أن تنفذ ارادته على من يعلم ومن لا يعلم به فالسيرة لا تجعل ديابا قادرا على تحطيم البطل العجوز بمفرده وانما تساعده قوى خارجية • ليس في مقدور الزناتي أن يردها• كانت هذه القوة متمركزة في حصانه فقد كان هذا الفرس واحدا من معالم الزناتي • مدرب قادر يخوض به الحروب فلا يخونه في حركة أو سكنة واذ بهذا الحصان الآن يطلب فرس دياب فلا يصبح مطيعا لسيده ، ويمكن ديابا منه بينما هما يتقابلان في تداخل كما تتقابل الرياح والنسيم ، وهنا طمع الحصان في الكحيلة :

هجم الفتى دياب وآتاه •

يادى الليالى الكحيلة •

لما زنقه هيج معاه •

الحصان طمع في الكحيلة •

وهنا اعتدل دياب ودار حول الزناتي وألقى بحربته ذات المنشار فاخترقت عين الزناتي •

يروى النادى عثمان أن الزناتي حين سقط على الأرض جرت نحوه الجازية تحتضنه في حنان ، وتدعو له بالسلامة ، كما اقترب منه السلطان حسن ، وأمسكه بحب أما سلامة فقد قام نحوه بدور الطبيب فهو يعرف أن جرح الزناتي يطيب على الندى ولابد من ايقاف ذلك • فيضع له السم في جرحه فيتسمم الجرح •

ويموت البطل الزناتي بلا صديق يقف بجواره فيتألم لما يحدث له وهو محتضن بين أعدائه

دياب يضربني وحسن يلمني .

وأبو زيد يعمل لى من الجروح طبيب .

وناجى الآهر الجاز تقول لى

سلامتك من الجروح تطيب .

تروى « الدرة المنيفة » أن حسن السلطان وأبا زيد الهلالى اقتربا منه ودعا حسن له بالشفاء ولكن البطل أخذ يصرخ أن على الهلالية أن يدعوا لأبى زيد الهلالى أن يعيش لهم ، ويتمنى لو كان قتله على يد أبى زيد حتى لا يقال سبع البر قتله ديب .

ويطلب من الهلالية أن يدعوا لأبى زيد ويجعلوا شكرهم لأبى زيد وليس لدياب وأن من ليس لها ابن مثل سلامة تكون قد خرجت من الدنيا بغير نصيب :

يا ريت موتتى على يد أبى زيد سبعكم

ولم يقولوا سبع البر صاده ديب

من يوم ما شفت القرم أبو زيد عندكم

وعيش زناته انهاره يطيب

فادعو لأبو زيد الهلالى يعيش لكم

فمن ليس لها ولد مثل سلامة

طلعت من الدنيا بغير نصيب

وحين ينظر الى المحيطين به والذين يواسونه فيجدهم من بنى هلال .

سلامتك يا ملو عين تعيش يا خليفة .

عسى الله من دى الجروح تطيب .

يتأسف لأن ما يحدث فى حياته وهى أن يتخذ له من ديار أعدائه أحباء يحادثونه بكلام جميل ولكنه يخلو من الصدق .

والله كلامك زين يا امير بوعلى .

يا حيف ماهوش من لسان حبيب

فمن قلة الحنا وقعنا فى الجفا .

وأخذنا من دار العدو حبيب .

ومما يدعو للعجب أن رواية عوض الله عبد الجليل تلتقى مع رواية الدرة المنيفة فى معانيها ومعظم ألفاظها ، فهو يروى أن خليفة بطل له « خلفات » أى يستطيع أن يقوم بأعمال غير متوقعة فى الحرب تخطى السرداب ووقف أمام دياب الذى صرخ فى فرسه حتى كادت تموت من خوفها من صرخته ، فمدت قدميها وصارت تبدو جميلة فى عين حصان أصيل ، الا أن الرواية لم تتوقف عند ذلك واستمرت تتحدث عن المعركة وضرب دياب لخليفة بحربة جاءت فى عينه فسقط على الأرض وتجمعت عليه الخلائق فضمه . والسيرة هنا تكاد تكون خلطة من النص المدون ونص رواية النادى عثمان اذ أن الهلالى قد وضع له السم فى فنجان . فيعبر الزناتى خليفة عن ألمه :

من قلة الحنا وقعنا على الجفا

وخدنا من دار العدو حبيب .

دياب جرحنى وحسن يلمنى .

وأبو زيد يعمل لى للجروح طبيب .

شكيت اللى جرى لى .

دمعى نزل منى صبيب .

وكما تعودت رواية السيرة أن تظهر التقدير بين الزناتى وأبى زيد ، فهو يوصيه بأن يأخذ بيد ابنته ولا يتركها لدياب .

يا ابو زيد اسمع كلامى .

يا ما الزمان يورى عجيب .

وصايتك يا بو زيد سعده .

أوعى تديها للأمير الديب .

وتتفق رواية جابر أبو حسين مع هذه الروايات وتضيف عليها أمها :

يابنى هلال : اسمعوا مقالى

ياما الزمان يورى عجيب

اعطوا شكرانكم للهلال أبو زيد

اوعوا تقولوا سبع الغرب كاتله ديب

وأنا ما قتلنى الا الهلالى سلامة

حرمه ماجابت ولد زى الأمير أبو زيد

تترك الزناتى خليفة ملقى على الأرض وتمعن فى تصوير عذابه ، فدياب حين يقدر لا يعفى ، وتبرز قسوته فى قمتها حتى ان الجمهور لا يملك الا أن يعطف على الزناتى ويكره ديابا فما يصنعه دياب فى رجل هزمه فرسه ، وهو يعانى سكرة



الموت ليدعو للرثاء للزناتى والاحتقار لقاتله ، فقد ركز دياب الحربة فى عين الزناتى ودار حوله يمينا ويسارا وهو ملقى على الثرى ثم أخذ يجره بالحربة جرا حتى أدخله خيام الزغابى :

ركز عليها أبو غانم حواليه ودار
وهو مرمى على الثرى والحربه فى عينه
ولف حواليه يمين ويسار
ع الأرض بينه وبينه
جروا بالحربه وراه
وهى الحربه خاشه فى عيونه
لما دخلوا خيامه حداه

هذا الموقف القاسى الذى يلتقى مع قسوة أخيل حين قتل هيكتور ، لم يعجب سلامه فهو رجل تصفه الرواية حافظا للقوانين أى يعرف الأعراف ويحسن حفظها فجاء مسرعا ومعه حسن بن سرحان . وجرد أبو زيد زانته فى مواجهة دياب يهدده بها ويطلب منه أن يخلع الحربة عن عين الزناتى فليس من المعقول أن يعامل الزناتى عند هزيمته هذه المعاملة فالزناتى بطل كان كفئا لكل أعدائه .

ولسمر جرد زناته .
وقال له شىء لا يرضى الرحمن .
اخلع الحربة من عين الزناتى
ده راجل ملو عين الأعادى .

وكان واضحا أن ديابا لم يعرف الرجل الذى يمثل به هذا فضلا عن أن طبيعته طبيعة الذئب الذى لا يرحم فريسته . والسيرة هنا تريد أن تبرىء أبا زيد من أى تهمة تلتصق بدم الزناتى فقد عبر عن حبه له فموت الزناتى أحزنه وقاد فى جسمه نارا ولا تجوز الشماتة به فهو ليس تافها حتى يعامل هذه المعاملة . أن يقتل الزناتى بالطعان فهذه ارادة الله انما التمثيل بالقتيل عار عليهم .

وهكذا تنتهى مأساة واحد من أعظم أبطال السيرة الهلالية ، عاش وحيدا منفردا يقود عالما قد ولى منه . وعندما يسقط قتيلا يكون عمره أربع وتسعون عاما فلا يكون لقاتله مجد وانما يضم هذا الفعل الى سوءاته ليؤكد أنه ذئب حقيقى.

وبوفاته تختم أهم فصول السيرة ولا يتبقى منها بعد ذلك غير حساب الخلفاء الذين لم يلبثوا أن يصبحوا أعداء فيروى أن ديابا قتل حسن غيلة كما قتل أبا زيد · ويروى أن أبا زيد هو الذى قتله بعد أن جعله سبالا على بير خليفة يسقى نساءها ·· أحداث السيرة تؤكد أن قتل دياب لخليفة لم يكن فخرا له وانما كان شهادة لرجل الغرب الكبير الذى باع عمره فى سبيل أرضه ، ووطنه ، وليقوم الراوى الشعبى بتخليد اسمه فى سيرة من أهم وأمتع السير العربية ، والتى مازالت تعيش فى وجدان شعبنا وفى واقعه ·

المصـــادر والمراجـع

أولا : المصادر الشفوية :

ــ مقتل الزناتى خليفة · رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل من الحجز بحرى مركز ادفو · جمعها ودونها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٨/٤/١٩٧٩ ·

ــ مقتل الزناتى خليفة · رواية شــفوية للنادى عثمان بالطود قبلى · مركز الأقصر جمعها أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٣/٤/١٩٧٩ ·

ــ مقتل الزناتى خليفة · رواية شـفوية للمرحـوم جابر أبو حسـين من حفل أقيـم فى السمطة مجمـوعة حسين جابر من آبار الوقف مركز أخميم تدوين أحمد شمس الدين الحجاجى ·

ــ حلم سعده ــ رواية نور الدين حمـــاد ــ شريط كاست يباع فى الأسواق ·

ثانيا : المصادر المدونة :

ــ تغريبة بنى هلال ــ القاهرة · مطبعة محمد على صبح · (د · ت) ·

ــ سيرة العرب الحجازية · الدرة المنيفة فى حرب وقتل الزناتى خليفة · القاهرة دار الطباعة اليوسفية ،) د · ت) ·

المراجع العربية :

ــ عياد ، شـــكرى محمد · البطل فى الأدب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ط٢ ، ١٩٧١م ·

ــ يونس ، عبد الحميد : الهلالية فى التاريخ والأدب · القاهرة : دار القلم (د · ت) ·

المراجع الأجنبية :

Rank, O.. The Myth of The Birth of The Hero. ed. by Philip Freund New York Alfred A. Knoff, Inc., 1964.

سكان الصحراء

البشارية

نادية بدوى

اهتمت الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية فى العالم بدراسة الشعوب البدائية وخاصة فى القارة الأفريقية .

وقبيلة البجا من أقدم الشعوب التى عاشت بسلسلة جبال البحر الأحمر

وعاصرت قدماء المصريين منذ أربع آلاف سنة قبل الميلاد .

وكان اسمهم فى الزمن القديم البيليمين ، وأطلق عليهم قدماء المصريين ميجا أو ميجاوى وهى كلمة فرعونية تعنى الرجل المحارب ، لأن الفراعنة استعانوا بهم فى مختلف الأعمال الحربية وخاصة حماية الباب الشرقى لمصر وهو ساحل البحر الأحمر . ثم حرف الاسم فيما بعد الى « بجا » وما زالوا يعيشون فى موطنهم حتى الآن وهم من الجنس الحامى الذى عبر البحر الأحمر من آسيا لأفريقيا منذ أقدم العصور . وفى الغالب أنهم من سلالة كوش بن حام .

ويؤكد العالم الانثروبولوجى سليجمان من خلال أبحاثه الانثروبومترية التى أجراها على قبائل مصر والسودان على أن السلالة التى تقطن الصحراء الشرقية شديدة الشبه بقدماء المصريين فى عصر ما قبل الاسرات . وتعتبر قبائل العبابدة والبشارية والبنى عامر أكثر فروع قبائل البجا شبها بالفراعنة .

حيث نجد أن ملامحهم تتلخص فى « الأنف المعتدل ـ الشعر المموج ـ عظام الذقن دقيقة ـ وضع العينين لوزى الشكل ـ لون البشرة نحاسى أو بنى مشرب بحمرة ـ القامة متوسطة ٦٤ بوصة تقريبا ـ النسبة الرأسية ٧٥ » .

ولغتهم هى التبداوية وهى فرع من اللغة الكوشية ـ وكان ديانتهم قبل دخول الاسلام لمصر والسودان خليط من مصرية ومروية قديمة ، فقد عبدوا ايزيس وأوزوريس حيث كانوا يحجون كل عام الى معبد فيلة ، ويحملون معهم للصحراء تمثال ايزيس لتجلب لهم الخير وتدفع عنهم الشر ، وعبدوا اله الشمس بعد انتشاره فى حضارة هليوبوليس ٠

وظل البجا على وثنيتهم يقاومون كل محاولة تثنيهم عن ديانتهم ، وظلوا يقاومون المسلمين الفاتحين لمصر العليا قرنا من الزمان ، وانتهى الصراع بالتزاوج بين قبائل البجا والكواهله الذين سكنوا وادى العلاقى بهدف استغلال الذهب ٠

وظهرت قبائل البجا بأسمائها الجديدة المعروفة لدينا الآن كالعبابدة والبشارية وقد كان لهم أسماء مغايرة فى التاريخ القديم ٠ فالعبابدة كان أسمهم « الحدارب » والبشارية « الزنافج » وهذا ثابت فى الخطط المقريزية ٠

وتضم البجا قبائل العبابدة ـ البشارية ـ الهدندوة ـ الامرار ـ البنى عامر ٠

والعبابدة والبشارية أبناء عمومه حيث يرجعون بنسبهم الى الزبير بن العوام ٠

وينسب العبابدة الى جدهم عباد الثالث المدفون بوادى عباد وتنقسم قبيلة العبابدة الى بطون كبيرة وهى « الشناتير » ـ العبودين ـ الفقرا ـ المليكاب ـ العشباب » ومما هو جدير بالذكر أن كل فروع قبيلة العبابدة نزحوا لوادى النيل واندمجوا مع سكانه فيما عدا قبيلة العشباب الذين ما زالوا يقطنون الصحراء الشرقية ، ابتداء من الخط الواصل بين القصير قنا ، وحتى آخر حدود مصر مع السودان ٠ وأيضا يشغلون منطقة الدامر وبربر وعطبرة بالمنطقة الشمالية بالسودان ٠

سكان الصحراء أصلهم وحياتهم :

وقبيلة البشارية ينسبون الى بشار بن كاهل وتنقسم القبيلة الى فرعين أساسيين وهما : بشارين أم على وهم يعيشون فى الشلانين وجبل علبة وأسواف ٠ وبشارين أم ناجى وينتشرون فى السودان فى حلايب وصحراء عيتباى ٠

والصحراء الشرقية تضم سلسلة فقرية تمثل جبال البحر الأحمر التى تمتد موازية للبحر ، وتترك بينها وبينه سهلا ساحليا ضيقا ، ويتفاوت ارتفات القمم الجبلية بين ١٣٥٣ م وهى جبال أبرق و١٩١٢ جبال علبة ، التى تتكون الثلوج فوق قممها فى الشتاء ٠

وتعتمد الصحراء الشرقية بصفة عامة على الأمطار ، ولكنها نادرة ، ولهذا نجد أن الآبار هى المصدر الرئيس للمياه فى هضبة العبابدة والبشارية ، ومنها ما هو غنى بالمياه الصالحة للشرب مثل آبار السنطة ـ عمريت ـ ديف ـ متريت ـ الشلانين ٠

بالاضافة الى ينابيع الماء العذب التى تنبثق بشكل طبيعى من باطن الأرض مثل ينابيع « آبرق ـ أبى سعف ـ منيحه » ٠

والعبابدة والبشارية قبائل رعوية تمثل حرفة الرعى المهنة الرئيسية لهم ، وهم رعاة رحل غير مستقرين يرتحلون وراء الماء والمرعى بامتداد الصحراء حتى حدود الحبشة ٠ والحيوانات التى يرعونها هى الابل والضأن والماعز ، وتعتبر الابل مقياسا للثروة وهى التى تحدد المكانة الاجتماعية للقبيلة ، وبها تكون الرئاسات وفيها يقال الشعر ٠ وأحسن أنواع الابل الأصهب والبشارى ، ويظهر تقدير البدو للابل من خلال التقاليد المتبعة فى حلبها ورعيها ٠

حيث تقضى التقاليد بقصر رعى وحلب الابل على الرجال فقط وان يتم حلب اللبن فى آنية من الجلد أو سعف الدوم وتسمى ب « العمرة » ٠ وتختلط ببعضها ، فانهم يرسمون عليها رموزا معينة تسمى « وسم » مستخدمين الكى بالنار ، على الرقبة والساق وظهر الجمل ٠ ولكل فرع من فروع قبائل العبابدة والبشارية رمز خاص بها ٠ بحيث يسهل التعرف على أى جمل بالصحراء على القبيلة التى تمالكه ٠

وهناك فرع من قبيلة العشباب عبابدة يسمون الكريجاب مستقرون على ساحل البحر الأحمر ويعملون بصيد الأسماك مستخدمين القوارب الصغيرة وكانوا فى الماضى يصنعونها من سعف

الدوم ، وهم يأكلون الأسماك وذلك على خلاف معظم البدو الذين يرفضون أكل لحوم الأسماك والطيور ، ويصنعون من باقى محصول صيدهم على شكل فسيخ ويبيعونه لتجار الأسماك فى أسواق والقصير وأماكن تجمعهم مناطق « وادى الجمال - رأس - المنازل » .

تقاليد قديمة ما زالت باقية

تقديم القرابين للأرواح

اذا ما توفى الانسان أولوه عناية فى الغسل وكفنوه فى ثياب بيضاء ومشطوا له شعره وزينوه كما كان فى حياته وعطروه بأحلى العطور . ثم يضعونه فى القبر المبطن بطبقة من الحجارة ويضعوا معه ممتلكاته التى كان يعتز بها مثل السيف والخنجر والنعال ، ويصبون فوق القبر السمن واللبن والماء ، ثم يذبحون على القبر ناقة أو جمل وفى الماضى كانوا يذبحون الغزال أو التيس ويتركونها على القبر كقربان للأرواح حتى ترضى بقبول الروح الجديد بينهم .

الاحتفال بالعيد والحفايض

لدى العبابدة والبشارية عادة يمارسونها عند احتفالهم بعيد الأضحى ويسمونها بالحفايض ، حيث يأتون بسبعة من أحجار البازلت المستطيلة الشكل والسوداء اللون ويضعون خمسة منها أمام باب الخيشة (الخيمة) والاثنين الباقيين على نفس الامتداد خلف الخيمة بحيث يكون نصفها ظاهر ، ويتم هذا فى صباح يوم العيد وعند انتصاف الشمس يقوم صاحب الخيمة بصب اللبن والسمن والحنية على تلك الحجارة ويدعو له ولجيرانه بالخير ، وهم لا يعرفون معنى هذا التقليد وأصله ، ولكنى أعتقد أنه يرجع الى العصر الذى كانت تدين فيه البجة بعبادة اله الشمس .

الجن

يعتقد البدو كثيرا فى وجود الجن وقدرته على الحاق الأذى بالانسان وأن الصحراء موطنه ومستقره ، وعليهم اذا ما نزلوا بمكان جديد ان يستأذنوا سكانه الأصليين (الجن) قبل الاقامة فيه وذلك من خلال تقديم قربان لها ، فيذبحون ذبيحة شاة أو ناقة ، فاذا ما سالت دماء الذبيحة على الرمال كان هذا تطهيرا للأرض وارضاءا لتلك القوى الخفية التى لا يرونها ولكن يسمعونها .

وهناك الأرواح الشريرة وهى قوى غيبية تختلف عن الجن ويخشونها أيضا ، ولكى يحموا أنفسهم منها عليهم ان يوقدوا النار فى المكان الجديد الذى نزلوا اليه يلقون فيها بالملح فاذا ما صعد اللهب الأزرق ابتهلوا جميعا ودعوا الله أن يجعل المكان آمنا ، واذا لم يظهر اللهب الأزرق فعليهم أن يغادوروا المكان الى مكان آخر يكون آمنا .

البدو والثعابين

الثعابين هى عدو للانسان يقتلها اينما يجدها ، بينما الرجل العبادى او البشارى يعتقد ان الثعابين هم قوم من الجن يتشكلون فى صور الثعابين ولذلك فهم يحرصون على عدم الحاق الأذى بهم ، فيما عدا ثعبان الطريش فهم يقتلونه لانه مؤذى ، وهم أيضا يرون أن من بين قوم الجن الذى يظهر فى شكل ثعابين المؤمن والكافر ، فاذا ما رأى احدهم ثعبانا جاء أمامه ورسم سبعة خطوط على الارض وهو يقول « تلك حدود الله بينى وبينك » فاذا ما تحرك الثعبان بعيدا عن الرجل اعتبره جنى مؤمنا ويتركه يرحل فى سلام ، أما اذا تحرك الثعبان مارا بتلك الخطوط اعتبره العبادى جنيا كافرا ويستحق القتل ، ويقتله فعلا .

فاذا ما قتله يحمله ليدفنه فى مكان بعيد يشترط الا يكون منزلا للسيل ويضع معه فى الحفرة سبع بعرات جمل وسبع أخرى لضأن ويضع فوقهم الحجارة ، وتلك البعرات بمثابة حارس لقبر الثعبان حتى لا تعود اليه الروح ثانية ، واذا ما رأى أحدهم ثعبانا حيا فى مكان مدفون فيه ثعبان اعتقدوا بأن الروح عادت للثعبان المقتول وفى هذه الحالة يعتبرونه « ولى من أولياء الله » من قوم الجن وتحرص القبيلة على عد الحاق الأذى به والا أصابهم الهلاك .

المرض والعلاج فى الصحراء

لا يعانى البدو داخل الصحراء من الأرض المتوطنة أو التى تنتشر عن طريق الميكروبات ، ويرجع هذا الى طبيعة المناخ الجاف فى الصحراء

بالاضافة الى ارتفاع درجة الحرارة دائما ، وتتركز الأمراض التى يشكون منها فى « الأنيميا » والضعف العام نتيجة أنهم لا يأكلون كل أنواع الخضروات والفواكه ، فغذاؤهم الرئيسى هو الدقيق سواء أكان على شكل عصيدة أو خبز بالاضافة الى اللحم كما ينتشر بين البدو أمراض العيون والتى تتنتج عن عدم الاهتمام بنظافتها ٠

ويعتمد البدو فى علاج أمراضهم على الأعشاب البرية التى تنمو بموطنهم ، ومنها « الحرجل — حلف البر — الصمغ — الدمسيسة » وهذا بالنسبة لحالات المغص فى المعدة والأمعاء والكلى ٠

أما آلام الأسنان والصمم فى الأذن فيستخدم لعلاجها الكى للجزء المصاب ، بالنسبة للأذن يتم كى العصب المؤذى لها خلف الأذن ، بينما ألم الأسنان يعالج بكي الشريان الظاهر فى معصم اليد المعاكس لاتجاه الألم ، بمعنى اذا كان الألم فى الجانب الأيسر من الأسنان فانه يتم كى شريان معصم اليد اليمنى والعكس بالعكس ٠

أما حالات الصداع فتعالج بفصد الدماء من أعلى الصدغين « الفصد هو جرح الجلد باستخدام الموسى على شكل ثلاث خطوط رأسية جانب العين ، فاذا ما نزف الدم شفي المريض ٠

وآلام العظام والأنف يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، وأى ألم يشعرون به فى العمود الفقرى يستخدمون لعلاجه الكى ٠

ويستخدم الكى أيضا لعلاج لدغة العقرب والثعبان بعد أن يفصد الدم ٠

وآلام العظام يعالجونها باستخدام « دهن الضأن » كدهان للجزء المصاب ، ويعتمدون على الكى كعلاج رئيسى لكل من آلام المعدة والحمى والعمود الفقرى بالاضافة الى لدغة العقرب والثعبان وذلك بعد أن يفصد الدم المختلط بالسم ، وعند بترأى جزء من الجسم يصب عليه الدهن المغلى ، فهم يضطرون الى بتر الجزء المصاب بلدغة ثعبان الطريش نظرا لخطورة بقائه حيث أسنان الثعبان تنزل مع السم الى جسم الانسان٠

ولدى البدو اعتقاد كبير فى أن كثيرا من الأمراض وخاصة تلك الغريبة عنهم كالشلل والصرع تسببها لهم المخلوقات الخفية « الجن والأرواح الشريرة » ولذلك فانهم يلجأون الى رجل متخصص يعالج مثل هذه الأمراض بعمل الأحجبة والتمائم من أجل الشفاء وذلك بعد ذبيحة تقدم كقربان لتلك الأرواح الشريرة ٠

ومنهم من يقوم بزيارة قبور الأولياء الصالحين بنية الشفاء ٠

الزواج وطقوسه

يأتى اختيار العروس كأولى مراحل الزواج ، والفتاة العبابدية والبشارية هى زوجة لابن عمها فى المقام الأول وفى حالة عدم وجوده فانها تكون زوجة لابن خالها أو ابن عمتها ٠

وزواج الفتاة عند البدو أمر يهم القبيلة كلها ٠ وليس مسئولية الأب والأم فعندما يتقدم شاب لخطبة فتاة يقوم والدها باستشارة شيوخ القبيلة وخاصة أخوته وموافقتهم شرط أساسى لاتمام الزواج ٠

وبعد اختيار العروس يذهب والد العريس وشيوخ القبيلة الى والد العروس ويدفعون مبلغ من المال « غالبا ما يكون ثمانية جنيهات » وهذا المبلغ يعتبر ربط كلام ويتم تحديد موعد الفرح والزفاف ، فالبدو ليس عندهم فترة الخطوبة الموجودة بطقوس الزواج فى وادى النيل ، وغالبا ما ترى العروس زوجها فى اليوم الأول من أيام الفرح ٠

وكل شهور السنة صالحة لاتمام الزواج فيما عدا شهر صفر الذى يتشائم منه البدو فلا يتزوجون فيه ولا يخرجون للتجارة ولا حتى للمرعى اذا كانوا مسافرين لمناطق بعيدة ، وغالبا ما يتم الزواج فى منتصف الشهر العربى ٠

ويقدر مهر العروس بالابل وهو « ناقة وجمل وبعض الأغنام والضأن ، ويتم تقسيم المهر بين والدى العروس بالتساوى ويكون لخالها نصيب منه ويسمى بجمل الخال سواء كان جملا أو ما يساويه من المال واذا كان الخال مسافرا يحفظ حقه لحين عودته ، وهناك الكثير من المشاكل

التى تحدث بسبب ضياع حق الخال فى مهر ابنة أخته ، وذلك بخلاف الهدايا التى يشتريها العريس لعروسه وأسرتها ٠

ويستمر الاحتفال « الفرح » سبعة أيام وفى الماضى كان الفرح يستمر خمسة عشر يوما ، ويتحمل العريس كل النفقات ، حيث ينحر كل يوم ذبيحة على شرط أن يكون جملا فى اليوم الأول والأخير ، وتبدأ أولى مراسم الزواج بوصول العريس وأسرته وأقاربه الى الوادى الذى تسكنه العروس فى موكب من الابل ويشير العريس صغار « ولد ــ بنت » دون البلوغ ويشترط أن يكون والديهما على قيد الحياة ، وتلف السيدة بالجمل حول المكان الذى أشار اليه العريس سبعة مرات ثم تنزل عن الجمل وتلقى بالحلوى حول المكان فيتهافت الأطفال عليها ، ويبدأ العريس وأقرانه فى فرط الشسيلة بمعنى أن يفرش الأبراش التى سوف يبنى بها مسكنه ٠ ثم يضع عليها الهدايا التى أحضرها وتشمل « الروائح ــ الحنة ــ الأقمشة الأحذية ــ الحلى » ويحضر المدعوون لأخذ هداياهم ويقوم العريس بتقديم الهدايا الخاصة بالعروس الى والدتها ٠

وفى نفس الوقت يقوم الرجال بنحر الذبائح ويشترط أن يكون ذلك وقت انتصاف الشمس فى السماء ، وتبدأ النساء فى اعداد الطعام ، وبعد الغروب يقوم الأمير وهو العريس حيث يلقبونه بهذا الاسم طوال فترة الفرح ومعه أصدقاؤه ببناء الخيمة ثم يعاونوه فى خلع ملابسه القديمة وارتداء الملابس الجديدة ويحمل السيف والدرجة ويجلس ليستقبل ضيوفه ويقدم لهم الحلوى ويسكب عليهم العطور ٠

وفى الليل يحضر الرجال والضيوف والشيوخ الكبار ويبدأ عقد القرآن الذى يتم بقراءة الفاتحة فقط حيث أن البدو ليس عندهم تسجيل للزواج أو الميلاد أو الوفاة ٠ وتقضى التقاليد عند العبابدة والبشارية الا تحضر أسرة العروس احتفالات الزواج التى تقام على بعد بسيط منهم ، وعلى الضيوف أن يذهبوا الى خيمة العروس لتهنئة أهلها ثم يعودون ثانية الى خيمة العريس للرقص والغناء ٠

وبعد عقد القرآن تقوم الوزيرات وهن صديقات العروس بأخذها الى خيمة العريس وتلف حولها سبع مرات ثم تدخلها وتسلم على زوجها ويبدأ العريس وأصدقاؤه فى محاولة قطع الحبل الذى تلفه العروس حول وسطها وتتمنع العروس وتظهر مقاومتها بمساعدة صديقاتها ويظل ذلك السمر حتى ينقطع الحبل ، ويأخذ كل واحد من الموجودين قطعة منه ، يستبدلونها بعد ذلك بمبلغ من المال من العريس ، وبعد الانتهاء من قطع الحبل تعود العروس الى خيمة أسرتها ٠

وتستمر الاحتفالات سبعة أيام ، يتم فى كل يوم النحر وتقديم الطعام الى الضيوف ، وفى الليل يكون الرقص والغناء والسمر ٠

يأتى بعد ذلك يوم الزفاف وهو (اليوم السابع) ، حيث تقوم الوزيرات بزف العروس الى خيمة زوجها فى الليل وبعد غروب الشمس وسط الغناء ، وفى الصباح وقبل ظهور الشمس تذهب الوزيرات لأخذ العروس واعادتها الى مسكن أسرتها ، وبعد الغروب يعيدونها الى زوجها ، ويظل هذا الحال لمدة أربعين يوما ، بعدها تستقر مع زوجها وترحل معه اذا شاء ٠ وذلك بعد ذبح جمل كقربان ٠

ويرجع هذا التقليد فى الزفاف الى وقت أن كانت « البجا » تدين بديانة اله الشمس ٠ فكانوا يولون اله الشمس الاحترام والتقديس وهذا يقضى بعدم جلوس الزوجين معا أثناء حلوله على العالم أى وقت شروق الشمس ، ورغم أن العبابدة والبشارية يدينون الآن بالاسلام ، الا أن هذا التقليد ما زال موجودا ٠

الطفولة

مكانة المرأة البدوية فى وسط اهلها تتوقف على نشاطها فى انجاب الأطفال ، وان كان هذا لا يؤثر كثيرا على استمرار الحياة الزوجية نظرا لأن الزوج يبقى على زوجته تحت أى ظروف ٠

ولكن ماذا تفعل المرأة العاقر ؟

عليها أن تذهب الى زيارة أحد الأولياء وخاصة الشيخ مالك وتنذر له ذبيحة بهدف اجابة دعائها لكى تنجب ٠

أو أن تخرج فى صحبة سيدة عجوز فى هلال الشهر العربى الى البحر ليلا وتغطس فى البحر سبعة مرات وتقوم العجوز بضربها فى جنبها الأيسر بمحار البحر المسمى « جمل البحر » وليأت الله بالفرج ٠

واذا ما حملت المرأة تعود لأسرتها لتلد بجوارهم وخاصة اذا ما كانت بكرا ، وتقوم النساء بمساعدة السيدة التى تلد ، فلا يوجد لديهم قابلة متخصصة ٠ وبعد الولادة يتم دفن الخلاص فى خيمة الوالدة على عمق كبير من الأرض اذا ما كانت المولودة أنثى ، أما اذا كان ذكرا فتخرج امرأة صغيرة فى السن وسعيدة فى حياتها ووسط ضحكات الأطفال لترميه فى البحر ٠

حفلة السماية

فى اليوم السابع لميلاد الطفل يجتمع الأهل وأفراد القبيلة نساء وشيوخ وأطفال ، وعند الظهيرة تنحر الذبائح وتعد الولائم ويقدم واجب الضيافة للموعوين وبعد الغروب يجتمعون حول صحن كبير به خبز وسكر ولبن ويبدأ كل من المدعوين بوضع النقطة فى الطبق مع اقتراح اسم للمولود حتى ينتهى الكل من وضع النقطة ثم يحمل الأب الصحن ويدخل الخيمة عند الوالدة ويجمع النقطة ويسألها عن الاسم الذى اختارته من الأسماء التى طرحها المدعوين ويتفق الاثنان عليه ويخرج على الضيوف ليعلن اسم المولود وقيمة النقطة وذلك وسط زغاريد النساء ، ويبدأ الرقص والسمر حتى وقت متأخر من الليل وخاصة اذا كان المولود ذكرا ٠

حفلة العرابة

وهى الحفلة التى تقام للطفل الذكر عند ختانه ، وغالبا ما يكون يوم الأربعين لميلاده ٠

فى الظهيرة تحضر نساء القبيلة ويختار من بيتهن سبع سيدات تتسم حياتهن بالسعادة والرضا ، يجلسن على الأرض وتتوسطهن أم الطفل ويأتون بسبعة أطباق بكل طبق نوع من تلك الأنواع « ذرة ـ قمح ـ حنة ـ لبن ـ تمر ماء ـ محلبية » وتبدأ السيدة الأولى فى الدائرة بأخذ الطفل من أمه ووضعه على الطبق الذى أمامها وبه ذرة وتقول بعض الأدعية ثم تعطيه للسيدة التى تجاورها فى الدائرة وتقوم هى الأخرى بوضع الطفل على الطبق الذى أمامها وبه قمح وتدعو له بالسعادة ، وهكذا حتى يتم العدد سبع مرات ثم يبدلون له ملابسه حيث أنه طوال الأربعين يوما لا يلبس المخيط ولكن يلف فى قماشة بيضاء وبعد الأربعين يلبس قميص من الدمور ٠ ووسط زغاريد النساء وتهليلهم يأتى رجل له خبرة بأعمال الختان لأن لا يوجد لديهم من هو متخصص والذى يماثل الحلاق فى القرية ، وأيضا بالنسبة للفتاة تقوم بالعملية سيدة كبيرة ، وهم لا يهتمون كثيرا باعلان ختان الفتاة ٠ وفى الليل يرقص المدعوون ابتهاجا وفرحا ٠

الجمال والزينة فى المجتمع البدوى

رغم اختلاف الحضارات فى أسلوب التزين الا أنها كلها ـ البدائية والمتقدمة ـ تشترك فى الاهتمام بالزينة والتزين ٠ ويختلف الاسلوب تبعا للوظيفة التى تؤديها الزينة فى المجتمع ، ففى المجتمع البسيط نجد ان الزينة تنطوى على أداء وظيفة رمزية وسحرية ودينية واجتماعية الى جانب الوظيفة الجمالية ، بينما فى المجتمع المتحضر قد تقتصر الزينة فى كثير من الأحيان على هدف الاشباع الجمالى ٠

والزينة اسم جامع لكل شئ يتزين به الانسان من ملبوس أو حلى وسوف نعرض للزينة عند العبابدة والبشارية وتشمل « العناية بالجسم ـ الملابس ـ تصفيف الشعر ـ تجميل البشرة ـ الحلى » ٠

١ ـ العناية بالجسم :

تعتمد العناية بالجسم وتنظيفه اعتمادا كليا على وفرة الماء ، ولما كانت الصحراء الشرقية فقيرة فى مائها ، حيث لا تتوفر المياه للاستحمام الدائم ٠ الأمر الذى كان له أكبر الأثر على نمط العناية بالجسم لدى البدو حيث استعاضوا عن ذلك بدهن الجسم بالدهن « دهن الضأن » لحماية الجلد من التشقق نتيجة تعرضه للشمس المحرقة لوقت طويل ، بالاضافة الى جعله فى حالة من

الليونة وتخلص الجلد من وجود أى حشرات « قمل الجسم » حيث أنهم يضيفون الى الدهن الحلبة المطحونة ، ويتم استخدام الدهن كلما توفر لديهم وخاصة فى فصل الشتاء ، وهو يوازى استخدام أهل الحضر للكريمات المرطبة والمغذية للبشرة •

والعبابدة والبشارية مولعون جدا بالعطور ، ومن مظاهر كرمهم واحتفالهم بضيوفهم سكب العطور عليهم فى المناسبات الطيبة ، ومن أشهر عطورهم « الخمرة » بفتح الخاء وضم الميم ، وهم يعدونها بأنفسهم وتتكون من « زيت الصندل ـ المحلبية ـ القرنفل كمية من الكحول » ويتركونها لتتخمر لمدة تزيد على ستة شهور ، وقد بدءوا الآن فى استعمال العطور المتوفرة بأسواق أسوان والسودان « أى العطور الجاهزة » •

وهم يهتمون بنظافة الأسنان وذلك باستخدام فروع شجر السلام الذى ينبت بالصحراء « كسواك أو فرشاة » لتنظيف الأسنان من بقايا الاطعمة •

وفى الماضى كانت المرأة بعد زواجها تقوم بخلع القاطعين الأماميين من الأسنان العلوية ، وذلك لأنهم يرون فى هذا اضافة جمالية للمرأة ، كما أن لها وظيفة رمزية وهى الدلالة على أن هذه المرأة متزوجة •

وما زالت بقايا هذا التقليد موجودة حتى الآن ، وخاصة بين كبار السن ولكن الجيل الجديد يرفضه سواء من الناحية الجمالية أو الوظيفية •

٢ ـ الملابس شكلها ووظيفتها :

ملابس المرأة :

كانت المرأة فى الماضى تلبس « الشجة » وهو لباس قبيلة الشلك ويسمى عندهم « اللاوو » ، وهو عبارة عن سبعة أمتار من قماش الدمور يلف حول الوسط بحيث يدارى العورة والصدر ثم يلقى بطرفه على الكتف الأيمن وهذا يفرق بين المرأة والرجل حيث أن الثانى يلقى بطرف ثوبه على الكتف اليسرى حتى يترك حرية الحركة لذراعه اليمنى ، ومازال هذا الزى لباس السيدات المعمرات وكبار السن من العبابدة والبشارية وخاصة اللائى يعشن داخل الجبال •

ثم تطور اللباس من حيث الكم ، فأصبحن يرتدين ثلاث قطع وهى :

الروب : وهى قطعة من القماش الأحمر تلف حول الوسط بهدف ستر العورة وكونها من اللون الأحمر بهدف حمايتها من العقم واصابات الأرواح الشريرة •

القميص : وهو جزء علوى يغطى صدر المرأة ويترك مسافة بينه وبين الروب تكون عارية ويلبس فوقهم « **الشجة** » • وهو بهذا الشكل يشبه الزى الهندى للنساء . وهذا الملبس منتشر داخل الصحراء •

بينما نجد ان نساء مرسى علم وهى أكثر مناطق البدو احتكاكا بسكان وادى النيل يلبسن الملابس المنتشرة لدى نساء صعيد مصر •

وتلبس الفتاة الصغيرة قميص من الدمور بأكمام قصيرة وحينما تبلغ ترتدى الشجة ، والجدير بالذكر أنه ليس هناك ملابس خاصة للعروس فهى تهتم بلبس الملابس الجديدة فى العرس فقط دون اشتراط اللون الأبيض ، كما انهم أيضا لا يرتدون اللون الاسود وليس له الدلالة الرمزية الموجودة بوادى النيل باعتباره مظهرا للحداد •

ملابس الرجل :

يلبس الرجل « الهلاكى » وهو عبارة عن سبعة أمتار من الدمور يلف حول الجسم بعد غمسه فى دهن الضان ليكتسب القوة والليونة ، وكان شيوخهم يلبسون القميص القصير « التكشيته » ، ومع مرور الوقت أصبح لباسا للعامة من البدو ، ثم عرفوا بعد ذلك السروال بوجه وهو يشبه السروال الاسكندرانى ، وأضحى الكثيرون منهم يلبسون الجلباب المنتشر بالوجه القبلى •

والعريس يرتدى فى عرسه الملابس الجديدة المكونة من « العراجية (القميص) ــ السروال ـ الصديرى » •

والطفل المولود لا يلبس الملابس المخيطة لمدة أربعين يوما ، بعدها يلبس قميص قصير من قماش الدمور •

٣ – الشعر تصفيفه والاهتمام به

احتل تصفيف الشعر كناحية جمالية مكانة كبيرة عند الانسان منذ أقدم العصور ، ويشترك الرجال والنساء فى الاهتمام بالشعر وزينته ، وطبيعة شعر العبابدة والبشارية متوسطة بين الناعم والخشن ، مجعد بشكل طبيعى ولكن طريقة تصفيفه تظهره كأنه خشن مفلفل وهو متوسط الطول ، وسوف نعرض لطرق تصفيفه لدى الرجل والمرأة والزينة المستخدمة لتجميله .

المرأة

لا تعرف المرأة استخدام المشط أو أى آلة لتمشيط الشعر وتضفيره – وانما تستخدم أصابعها فى ذلك ، كما أنها لا تعرف المرآة وهذا يستتبع بالضرورة وجود امرأة أخرى تساعدها فى تمشيط شعرها وتزيينه .

وفى الطفولة لا يهتم بالشعر وحينما تبلغ الفتاة سن السادسة أو السابعة من عمرها تضفر شعرها جدائل على الجانبين وتزينه « بالرشاش » أو العجش وهو الودع الصغير المجدول بالجلد وذلك بهدف الحماية من الجن ولابد وأن تهتم بتضفير شعرها لأن ترك الشعر دون الجدائل يعرضها لنظرة استهجان واحتقار من أفراد القبيلة ، وحينما تستعد للزواج تضاعف زينة الشعر وتستخدم « الشاوشاو » وهو جدائل من الخرز الملون المضفر مع الجلد ويتدلى مع الضفائر على الكتف وتستخدم « الودكة » لدهن الشعر وتغذيته وتتكون من « دهن الضأن – قرنفل – صبندل – محلبية » ولكل عنصر من العناصر المكونة للودكة أهميته ، فالدهن يغذى الشعر ويرطبه والقرنفل والمحلبية تجعل للشعر رائحة طيبة كما أنها تمنع نمو الحشرات بالشعر .

ودهان الودكة يجعل من الشعر كتلة متماسكة تبدو كقطعة الجصير مما يحفظ شكل الجدائل لمدة طويلة .

وبعد الزواج تقوم المرأة بعمل قصة على الجبهة مضفرة وتربط خلف الأذن برباط من الجلد ، وتعتبر القصة وزينة الشاوشاو من الأمور الخاصة بالمرأة المتزوجة والتى تميزها عن الفتاة البكر .

وتتمسك السيدة بتمشيط شعرها بهذا الشكل حتى وفاتها ، وانتشر الآن وبشكل محدود لبس « **المجنة** » وهى غطاء الرأس من اللون الاسود أو الأبيض .

الرجل

يدهن شعر الطفل الصغير بالودكة وحينما يصل لسن الخامسة يتم حلق المنطقة التى خلف الأذنين وذلك حتى ينمو الشعر فى جزئين منفصلين جزء متجهة الى أعلى والآخر الى أسفل ويسمى هذا الشكل باسم « هنكل » وحين بلوغ الطفل العاشرة يترك شعره ينمو بحيث يصبح كالدائرة فوق رأسه ليحميه من حرارة الشمس ، وعند ادراكه لمرحلة الشباب يمشط شعره بشكل « هنكليت » فالجزء الأعلى من الشعر دائرى والجزء الأسفل يضفر جدائل صغيرة ويطال بجلد الابل ويدهن بالودك ، وعندما يمر بمرحلة كبار السن يضفر السوالف أيضا ، وتسمى هذه التسريحة بـ « شكناب » وتضفير السوالف خاص بالشيوخ وكبار السن فقط .

وقد انتشر بينهم الآن لبس العمامة بعد أن كانت قاصرة على قضاة القبيلة فقط .

ونستطيع القول ان طريقة تصفيف الشعر لدى رجال ونساء العبابدة والبشارية له وظيفة اجتماعية رمزية للتفرقة بين الجنسين وبين المراحل العمرية لكل منهما هذا الى جانب الوظيفة الجمالية .

٤ – تجميل البشرة

ينتشر بين النساء عادة الوشم والشلوخ وهى بهدف الزينة بالاضافة الى وظيفتها الرمزية التى تفرق بين الفتاة والسيدة المتزوجة .

الوشم : هو الدق بالابر على الشفاة وحشوها بالكحل الاسود وتركها لفترة من الوقت حتى تأخذ الشفاة اللون الأسود أو الأخضر الغامق .

الشلوخ : هو قطع الخدود أو الصدر بآلة حادة ثم حشوه بالسجم وهو مسحوق الفحم ، وتترك حتى يصبح لونها أخضر .

والنساء توشم الشفة السفلى ، كما انهن يعملن الشلوخ على شكل ثلاث خطوط رأسية

على الخدود وأحيانا ثلاثة خطوط أفقية أو رأسية على الذقن ٠

وهن يستخدمن الكحل لرسم الحواجب وداخل العين ، ويستخدمن الحنة بهدف صبغ الجلد واعطائه اللون الأحمر ولا تستخدم للشعر الا فى حالات العلاج من الصداع ، ويكثر استعمالها فى المناسبات كالزواج ٠

٥ - الحلى

ان رغبة الانسان فى التزين بالحلى والتجميل بها تعتبر من أقوى الرغبات تأثيرا وأقدمها عهدا وأكثرها انتشارا ، ويبدو أن الحلى كانت تشبع فى الانسان نواحى سحرية اذ أن كثيرا ما كانت الحلى عبارة عن تمائم لمنع الأذى وسوء الحظ أو أداة سحرية للتحصن ضد السحر والعين الشريرة ٠

ومع تطور الحضارات تطورت وظيفة الحلى وأصبحت لها الصفة الجمالية والعبابدة والبشارية مولعون جدا بالحلى ، ولكنهم لا يميلون للحلى الذهبية ويفضلون الفضة ، والخرز بأنواعه المختلفة ، وان كانوا يلبسون الذهب الآن ٠

وهم يعتقدون ان لبس الفضة والخرز الملون يحميهم من الجن والأرواح الشريرة المستقرة بالصحراء موطن العبابدة والبشارية ، ويلبسون الحلى الذهبية بهدف العلاج من مرض «المشاهرة» الذى يصيب الرجل والمرأة عند الزواج أو الختان ، ويكون العلاج بأن تترك قطعة من الحلى الذهبية على الجبل لمدة يوم أو ثلاثة وذلك فى منتصف الشهر العربى أى فى تمام القمر ثم بعد ذلك يلبسها المريض فيشفى (*) ٠

وتتحلى المرأة بعدد كبير من العقود فى صدرها من الذهب والخرز والفضة وجلد الابل ، وفى انفها بالزمام أو الكلتوب ، وعلى جبهتها تضع الدينار وبشعرها الشاوشاو ، وفى ذراعيها تلبس الأساور الفضية والخرزية « من المعصم وحتى أعلى الذراع » ، وفى ساقيها تلبس الأساور الفضية وتسمى « الخلخال » ، وتربط على وسطها حبل مجدول من الخرز وجلد الابل ٠

والرجل يلبس فى صدره عدد من العقود بعضها من الفضة والبعض الآخر من ريش النعام وجلد الابل ، ويضع فى أذنه اليسرى حلقة صغيرة من الفضة ، ويلبس فى أصابعه عدد من الخواتم المنقوشة بنقوش سحرية ٠

وبدأ الرجل البشارى والعبادى فى المناطق الحضارية والساحلية التخلى عن هذه الحلى ، ولكن ما زال البدو داخل الصحراء يحرصون على لبسها ٠

الفنون

الفن هو ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الانسان بتوصيل عواطفه الى الأخرين عن طريق أشكال الفنون المختلفة ٠

والعبابدة والبشارية باعتبارهم من شعوب شرق أفريقيا نجدهم مولعين بالفن الزخرفى والغناء والرقص حالهم حال معظم شعوب شرق أفريقيا ٠ وسوف نعرض فيما يلى لبعض من فنونهم ٠

الرقص

يرقص البدو دائما فى حفلات السمر فى الزواج والميلاد ، وكانوا يدقون الطبول لاعلان الحرب ، أو عند وفاة رجل عظيم الشأن ، ودوما يأخذ الرقص عندهم صورة المعارك والمبارزات ويتسلح الراقصون بالسيف والرمح والدرع ويخطون وهم يتبادلون الهجوم خطوات منتظمة بخفة وقوة ٠

والرقص رياضة جماعية يشارك فيه النساء والأطفال والرجال ، وأشهر رقصاتهم رقصة « الأوسيف - البيبويت - الشكريب » ويسمى الرقص بالتربلة ٠

(*) مرض المشاهرة : يعتقد البدو أن هذا المرض يصيب الرجل والمرأة اذا ما رآهم القمر بعد الزواج او الختان فى طفولتهم ، وهذا اعتقادهم وليس له اي سند علمى وهو يرجع الى العصور الوسطى والتى انتشرت فيها عبادة « ايزيس واوزوريس » ٠

الغنــاء

الأغنية الشعبية فى أبسط معانيها هى قصيدة غنائية ملحنة ، مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين العــامة من الناس فى أزمنــة ماضية وبقيت متداولة والأغانى لدى بدو العبابدة والبشـارية هى من هذا النوع حيث أنه غير معروف مؤلفها وملحنها ، وهى دائما مصاحبة للرقص وعبـارة عن مقاطع صغيرة يعاد تكرارها مرة بعد الأخرى ، وتدور أغانيهم حول الغزل سواء للمرأة أو الابل أو للطبيعة ويتغنون لشــجاعتهم فى الحروب وعظمتهم فى الماضى .

الموسيقى

بدو الصــحراء الشرقيــة مولعون بالموســيقى ويعزفونهــا على آلة الطمبورة ، التى يصنعونها بأنفسهم ، والطمبورة لها خمسة أوتار فقط وهذا معناه أنهم يتبعون فى موسيقاهم السلم الموسيقى الخماسى وهو الشائع فى السودان ، ومما هو جدير بالذكر أن المصريين القدماء كانوا يتبعون هذا السلم فى موسيقاهم .

الأمثـال الشعبية

المثل الشعبى هو قول تعليمى مأثور يمتـاز بجودة السبك والايجاز ، وهو حـكمة المجموع ومعظم الأمثال الشعبية هى تعبيرات مجازية عن الحياة اليومية ومن أمثلة العبابدة والبشارية :

ــ من خل بعادته قلت سعادته .

ــ الجمل ما بيشوفش عوجة رقبته .

ــ خذ الطريق وان دارت وخذ بنت الرجال وان بارت .

ــ تبير تينى دور بتنى ، وهــذا مثل باللغة البشــارية ومعنــاه أن الطائر مرة بيوقع مثل الشاطر يجيله يوم يوقع .

ــ توتبيت دور سنهوك .

بمعنى أن من له هدف لابد أن يصل اليه مهما طالت المسافة .

الشــعر لديهم يســمى بالنميم حيث يتبارز شاعران فى القــاء الشــعر المرتجل على أن يبدأ الثانى بالقافية التى انتهى بها الأول ، وتستمر مبارزات الشعر لساعات طويلة يستعرض فيها كل شاعر قدرته على التأليف ، وغالبا ما تكون فى الأفراح والمناسبات السعيدة .

ويدور الشعر حول الغزل فى المرأة والتفاخر بالانساب والانتصارات الحربية وأيضا فى الابل .

مثال للشعر باللغة البجاوية :

شديت فى هويت الليل وان اتبعت الجره
وجيب طلباتهــا لكنز الجـواهر الحـره
مــن التين والعنب والبرتقــال أبو سره
بجنى الطايبـه لحـين مــا تطيب المــره

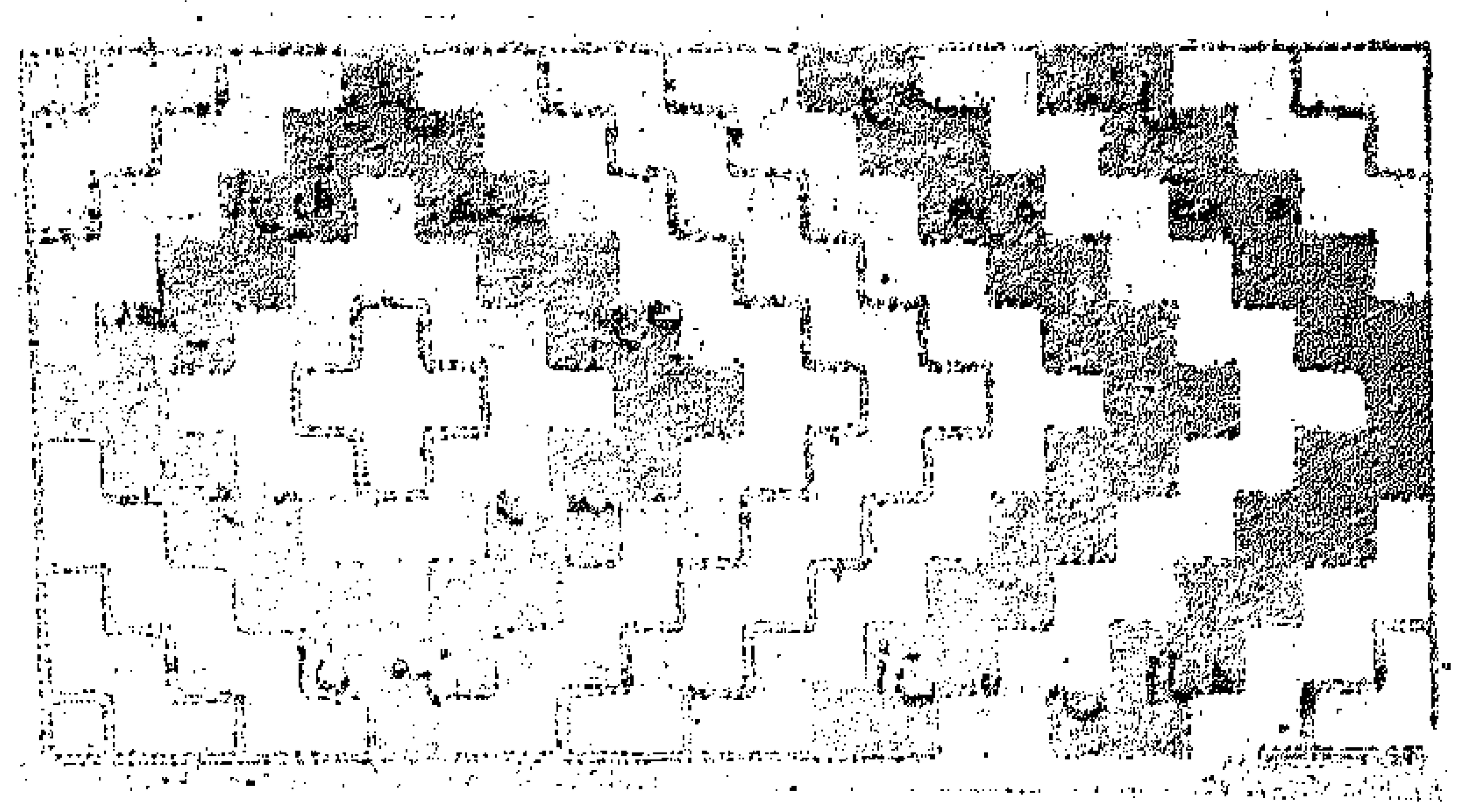
مثال الشعر باللغة العربية :

تليلى ترشاله شبى تبثيتك انا اودور هواد

كـواس ايــــربه تويـن تمـين تمتـهال

ومعناه : كان رجل يجلس مع حبيبته يحادثها ويغازلهــا ومر وقت طويل لم يشــعر به أو لم يدركه الا بعد أن رأى الشـــمس ســاطعة فوق الجمل .

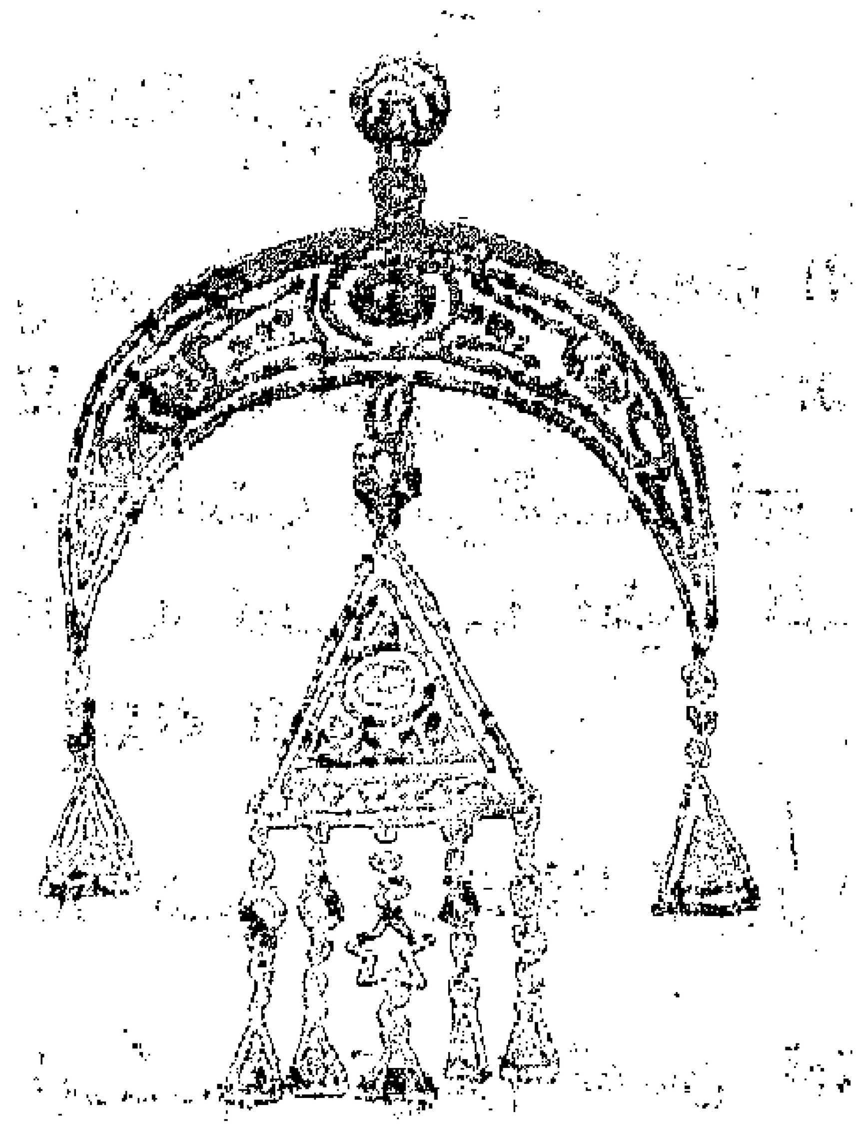
بيان مجموعة صور سكان الصحراء « البشارية »



يسعى الانسان دائما لخلق جو من السعادة من حوله فيزين ممتلكاته ويزين نفسه ونساء العبابدة والبشارية مولعات بالحلي ، ويبدين اهتماما كبيرا بانفسهم .

ويمشطن شعرهن على شكل جدائل على الجانبين وتتدلى قصة على الجبين وتربط خلف الأذن بجلد مضفر ويتدلى على الجبهة حلية من الذهب « تسمى بالدينار » وتزين ضفائر الشعر بحلية « الشاوشاو » ، وفى الأنف يلبس الخزام وهو من الذهب وفى الرقبة وعلى الصدر العديد من العقود ، فالاول وهو الملاصق للرقبة يسمى « سعفة » ويتكون من تسع قطع من الذهب ويفصل بين القطعة والأخرى أربع خرزات من اللون الأبيض والأسود ، وتلك الحلية يدفع ثمنها العريس ، يشترونها (قطع الذهب) فقط ويقومون بتركيبها مع الخرز بأنفسهن .

ويلى السعفة عقد من الخرز يليه سبحة طويلة من الخرز الاسود ، وهناك عقد من الخرز الملون والمتدلى منه « الحفيظة » ، وأخيرا كيس الجلد المعلق فى ضفيرة صغيرة من شرائط الجلد وبداخل هذا الكيس حجاب مكتوب بهدف دفع الشرور ويقوم بكتابته أحد المتخصصين فى السودان .

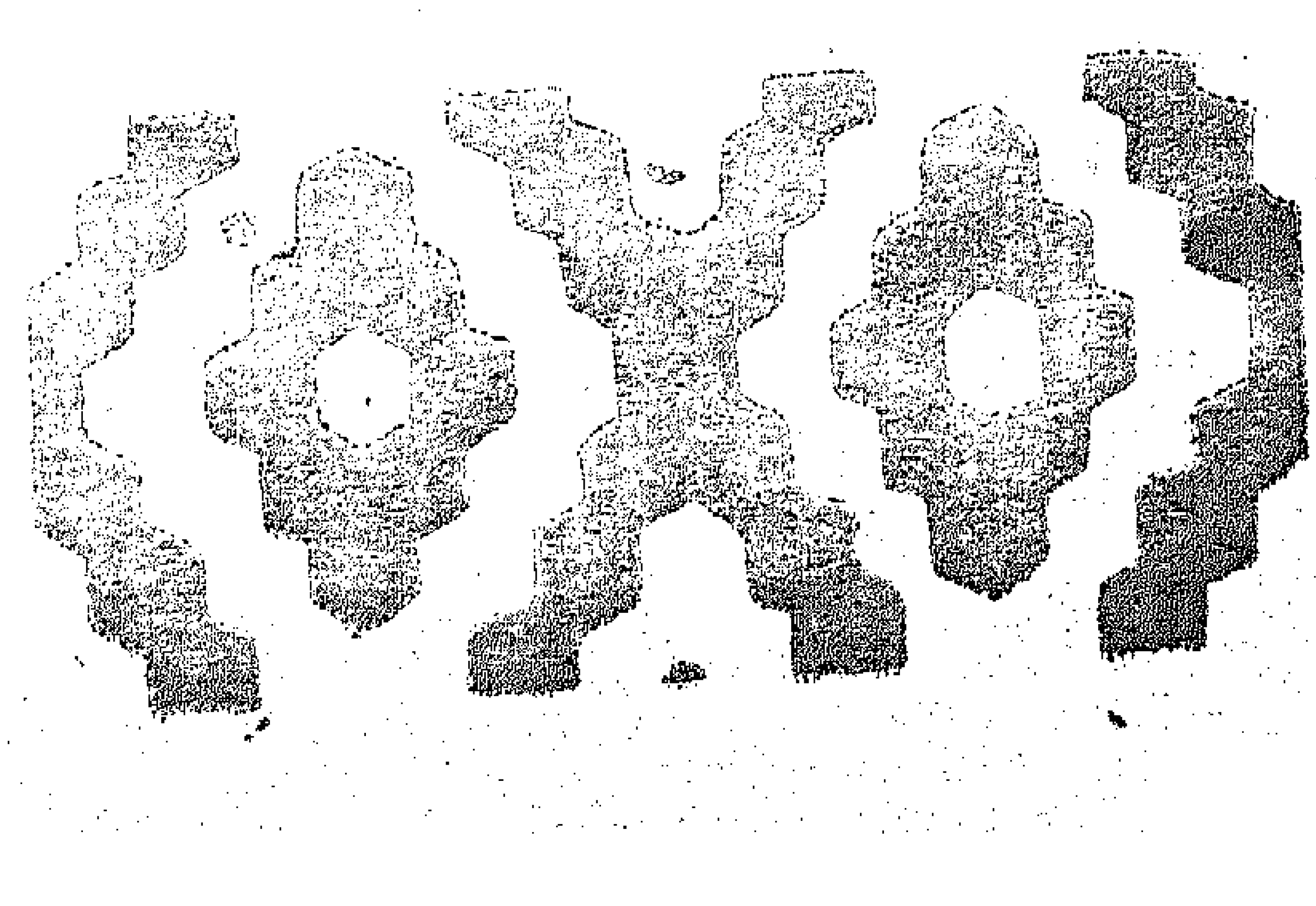


تكيف الانسان العبادى مع البيئة بمناخها المنقلب بين الحرارة الشديدة والبرودة الشديدة ، فملابسهم لا تختلف بين الشتاء والصيف كثيرا ، فتلك لفتاة صغيرة تلبس قميص من قماش « الكستور » دون شىء تحته رغم أننا بفصل الشتاء وكانت البرودة شديدة لم تحتملها الباحثة ، الا أن تلك الفتاة قد تعودت على مناخ موطنها ولم يعد البرودة تشكل أمرا بالنسبة لها .

ونرى فى الصورة أن الحلى لها مكانها على صدور الأطفال ، فنرى فاطمة تلبس أكثر من عقد من الخرز والودع بالاضافة الى التميمة .

والحلى بالنسبة للأطفال ليس الهدف منها هو الزينة بل الحماية من الجن والأرواح الشريرة والحسد ، وأيضا من دبيب الأرض (العقارب ـ الثعابين) لأن طفل الصحراء ليس لديه وسيلة للتسلية الا اللعب فى الرمال وجمع الحجارة الملونة .

تلبس الطفلة الصغيرة قميصا أو جلبابا قصيرا ، الشعر أشعث وغير مجدول وتتحلى بعقود من الخرز والتميمة فى رقبتها . واذا ما بلغت الفتاة الثامنة أو التاسعة من عمرها تضفر شعرها على الجانبين وتزينه بالودع المجدول مع جلد الابل وتلبس فوق جلبابها « الشجة » تربطها فوق وسطها وتلقى بطرفها على كتفها وتلبس الأساور الفضة فى معصمها .



أما السيدة الكبيرة « والدة البنات » فانها تلبس الشجة » وتغطى شعرها بطرفها وتتحلى بكل أنواع الزينة المسموح بها للنساء .

« الجبنة » بفتح الجيم هى القهوة ، ويتم عملها على خطوات فى وجود الضيوف ، وتبدأ بتحميص البن ثم دقه فى الهون ويترك ليبرد على « هبابه » مشغولة من سعف النخيل ، ويسمى وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار البن بعد طحنه « سيبوديت » وبعد غلى الماء يوضع فى « الجبنة » وهو اناء من الفخار يشبه القلة الصغيرة ومصنوعة من الفخار السودانى ، ويضاف الى الماء البن والقرفة والجنزبيل وأحيانا حبات من الفلفل الاسود ، وتوضع على النار حتى تنضج ، ثم يضعوا قطعة من لوف النخيل فى فوهة الجبنة لتصــفية البن وتصب القهوة فى فناجين صغيرة بدون يد .

وتشرب الجبنة لعدد احدى عشرة مرة ولا يصح أن تعتذر عن تناولها ، واذا أردت أن تستكفى فلابد أن يكون بعــدد فردى ، ومما هو جدير بالذكر أن اعداد مشروب الجبنة يستغرق وقتا طويلا ، ويعلل البدو سبب ذلك وهو اتاحة الفرصة لاعداد الطعام للضيوف . فالرجل يجلس مع ضيوفه يعــد الجبنة والنساء تعد الطعام .

والجبنـــة هى المشروع الذى يقـــدم فى حفلات السمر والزفاف ، والآن وقد عرفوا الشـــاى كمشروب جديد فليهم ولكنهم لا يميلون اليه كثيرا بالاضافة الى أنهم يشربون حلف البر والحرجل بعد غليه مع اضافة السكر اليه .

كيف يمشط الرجل شعره ؟ :

يهتمون كثيرا بتصفيف الشعر ، ويسمون هذه التسريحة هنكل » وحينما يصل الطفل مرحلة الشباب يمشطه بشكل « هنكليت » وهى تلك التى تراها فى الصورة وفيها ينقسم الشعر الى جزئين ، الأسفل فيكون مضفر بشكل جدائل والأعلى كنيش . وحينما يبلغ مرحلة الرجولة الكاملة أو يصبح شيخا فيمشط شعره بشكل « شنكاب » وهو يشـــبه الهنكليب ، والفارق الوحيد أن الشيخ يضفر السوالف ولا تظهر أذنه للرائى بينما الشاب لا يضفرصا ، وهذا يجعلك تفرق بين الشاب والشيخ الكبير .

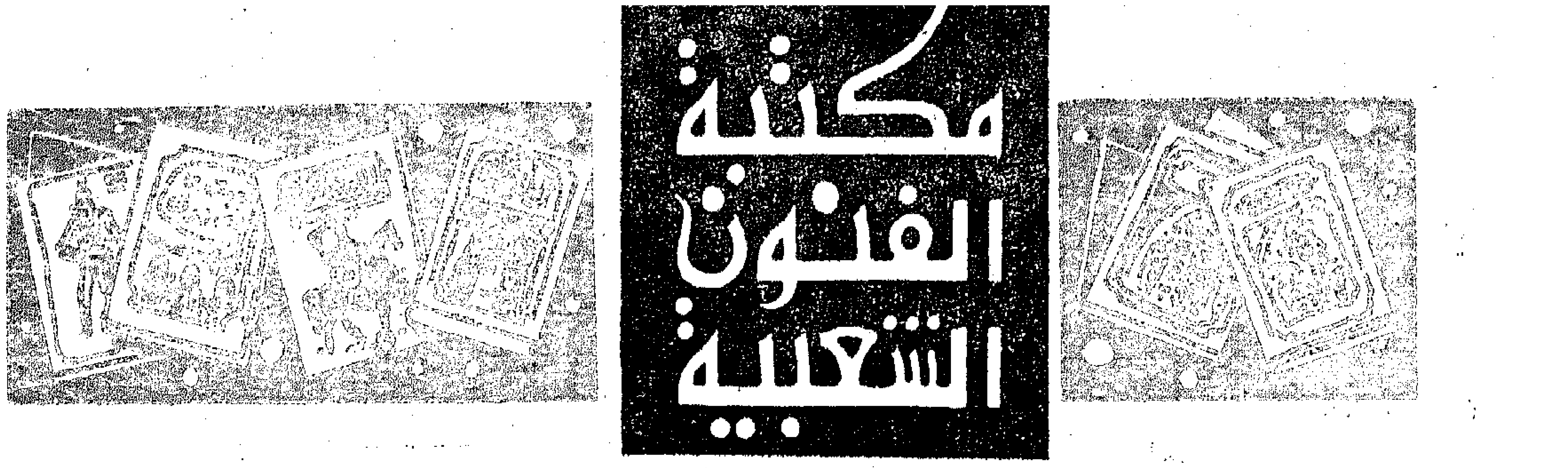
وهم يستخدمون الودكة لدهان الشـــعر ، ويستخدمون الخلال » أو شوكة الشعر لتمشيطه ، وهو محفور من خشب شجر « الار » الذى ينبت بالصحراء ، وبعـــد الانتهـاء من تمشيطه يوضع فى الجانب الأيمن من الشعر كنوع من الزينة ، وذلك كما ترى فى الصورة .

العروس فى أول يوم من أسبوع الاحتفالات تفك شعرها من الجدائل وتتركه كما يظهر بالصورة متدلى على كتفيها ، وتذهب بعد عقد القران فى صحبة صديقاتها « الوزيرات » لتلف حول خيشة زوجها سبع مرات ثم تسلم على زوجهـــــا وسط زغاريد النساء ، ولا يصح أن تلتقى بزوجها لأول مرة وشعرها مجدول لكى لا تكون حياتهم معقدة .

والعروس فى الصحراء لا تتقيد بفستان الزفاف الأبيض ، فهو غير معروف لديهم وليس له الدلالة التى تراها فى المدينة ، وهى تكتفى بلبس الثوب الجديد .

وتبدأ العروس تستعد للزفاف من اليوم الثانى حيث تضع الحنة فى « ليلة الحنة » تشاركها فى وضعها نساء القبيلة ثم تمشط شعرها جدائل وتزينه « بالشاوشاو » وتوشم الشفة السفلى وتضع الحزام أو الدبوس فى الجانب الأيسر من الأنف . وتلك هى أنواع الزينة التى تكون قاصرة على النساء المتزوجات ويتم كل هذا بعد عقد القران .

وتلك العروس بين والديها تستعد لرؤية زوجها .



ثلاثة كتب عن التراث والمأثورات الشعبية

عبد التواب يوسف

يبدى العالم اهتماما كبيرا بالتراث الشعبى والمأثورات .. فلا يكاد يمر شهر الا وتصدر عدة كتب تهتم بهذا الموضوع الذى أصبح يمثل اضـافة هامة لحياتنا المعاصرة .. ونحن نود أن نلقى الضوء على ثلاثة كتب صدرت منذ وقت ليس ببعيد.

الكتاب الأول كتبه المرحوم طاهر أبو فاشا وصدر عن الهيئة المصرية العـامة للكتاب .. وفيه يتحدث عن واحد من الكتب الفكاهية القديمة الرائعة ، وعنـوانه « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

والكتاب الثانى عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ، وهى مفردات غاية فى الطرافة ، وتعد اضافة للقارىء العربى فى كل مكان .. وقد أعده محمد ابراهيم الميمان ، ولصعوبة الكلمات ترجمها لنا عبد العزيز محمد الذكير وصدر عن جمعية الثقافة والفنون بالرياض .

والكتاب الثالث مجموعة قصص أفريقية صدرت عن دار الفتى العربى بالقاهرة ، وهى ذاخرة بطعم القـارة العذراء وتعد أجمل تعبير عن أدبها الشعبى ..

الكتاب الأول :

طاهر أبو فاشا .. وهز القحوف

رحل عنا الشاعر والأديب والكاتب الذى أضاء الشاشة الصغيرة بالصور ، وعزف على الكلمـات من خلال الميكرفون ، وأثرى حياتنا بما أضاف من مقالات ، وبما وضع من كتب .. نحن نتحدث عن المرحوم « طاهر أبو فاشا » الذى كان منذ وقت قريب ملء العيون ، والأسـماع .. وقد اخترنا كتابه الذى عرض فيه وحلل « هز القحـوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ، ويستهله بكلمات عن الكتاب ، من بينها ما قاله أحمد أمين : « أنه كتاب خصب جدا من الناحية الاجتماعية فى العصر العثمانى فهو يقدم لنا حياة الفلاحين السـذج ، ويقارن بين حياة المدن والريف وذوقهما ، كما أنه

معجم غير مرتب فى بيان مصطلحات الفلاحين فى كل ما يتصل بهم من مأكل وملبس ومواويل » .. ويضيف الدكتور شوقى ضيف أنه « كتاب ألم بالأنظمة الظالمة التى بهظت الفلاحين وأثقلتهم فى العصر التركى ، ومن أجل هذا يعتبر الكتاب وثيقة هامة فى تاريخ مصر الاجتماعى » .. ثم يعرفنا طاهر أبو فاشا بالكتاب وصاحبه قائلا انه مصنف شعبى وضعه الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد ابن خضر الشربينى يقدم فيه صورة للقرى فى ريف مصر وحياة الفلاح المصرى فى القرن السابع عشر ، وسماه هذه التسمية الغريبة ، والقصيدة فى أغلب الظن من نظم الشيخ الشربينى نفسه ، وهى فى بضعة وأربعين بيتا ، مكتوبة بالعاميه ، وهى على علاتها من بحر الطويل ، وقد جرى فى شرحها مجرى الخلاعة والمجون .. والكتاب فى قسمين أو جزأين .. الأول تشخيص لحياة أهل الريف .. فيقول :

لا تصحب الفلاح لو أنه
نافجه (أى وعاء المسك) أرياحها صاعدة
ثيرانهم قد أخبرت عنهم
بأنهم من طينة واحدة !

والجزء الثانى من الكتاب شرح للقصيدة ملىء بالكلمات النابية والعبارات العرية المكشوفة .

وفى تقدير المرحوم طاهر أبو فاشا أن كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » مظلوم ، وأنه يحتاج الى قراءة جديدة ورؤية جديدة ، فهو وثيقة شعبية هامة تسجل الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى الذى أذاق الفلاحين العسف والارهاب ، وقد ابتكر الشيخ الشربينى شخصية أبى شادوف كنموذج لفلاح ذلك العهد واستكمل بشرح القصيدة ملامح صورته ، والحقيقة أنها قصيدة بلا قيمة فنية ، لكنها تكشف عن الحياة فى ذلك الزمن ، ويستهلها بقوله :

يقول أبو شادوف من عظم ما شكا
من القل جسمه ما يضال نحيف
أنا القمل والصئبان ، فى طوق جبتى
شبيه النخالة يجرفوه جريف

والقل تدل على الفقر والاقلال من الشىء ، أما « ما يضال » فهى كلمة « مايزال » فى لهجة بعض أهل الريف .. ويزعم الشيخ الشربينى أن أم أبى شادوف !! ولدته ألقته فى مزود البقرة ، وجاء عجل فلعقه بلسانه فسمته عجيلا ــ تصغير عجل ــ واشتهر بأبى شادوف لما مال عليه الزمن وعمل أجيرا لسقى الزرع ، بالآلة المعروفة بالشادوف .. وهو قوى ، ذو معرفة برعى الغنم يحسن القفز فى الحقول والمشى فى حمارة القيظ ، حافيا عاريا ، وهو يحمل فضلات البهائم الى الدار .. وينشد ..

أبو شادوف من يومه مجعمص
شبيه الجرو يتنطط بقوة .. حدوة
وأبوه اليوم شيخ الكفر قاعد
حدا (أى عند) الصراف وراءه جنب حدوه

وهو يصوره بأسلوب تفوح منه روح السخرية. فأبوه يملك حمارا أعرج ، وعنزين ، وحصة فى ثور ، ونصف بقرة ولكن سعادته لم تدم اذ مات الأب ، وحاول أن يخلف الوالد فأمسك النبوت وتمشيخ على الكفر ، لكنهم صادروا ما يملك ، وأنزلوه من مكانته ، وانتهت حياته للفقر الذى تحدثت عنه القصيدة فى أغلب أجزائها ..

ويقول طاهر أبو فاشا ان الشيخ الشربينى تعرض لطائفة من المظالم التى كانت تحيق بأهل الريف وكان سببها نظام الالتزام والضرائب ، ويروح الرجل يجزىء فى القصيدة ، ويشرح لنا بعض أبياتها موضحا مدى ما يحيق بالفلاحين من عسف وظلم ، وهناك عشرات من الصور المضحكة المبكية التى يرسمها الشربينى للفلاح حين يأتيه الكشاف ــ أى محصل الضرائب ــ ساعتها يصير لقلبه لوعة ويرتجف ، وتتخلخل مفاصله ، ويضطر الى أن تخفيه زوجته فى « الفرن » ، خوفا وخشية من هؤلاء الملاعين ، الذين يأخذون كل شىء ، ولا يتركون له أخضر أو يابسا ، حتى ليتمنى الموت .. ثم يحكى الكثير عن طعام الفلاحين ، والكتاب يستطرد الى أشياء غريبة ، فهو حين يتحدث عن عدم نظافة الفلاح ، والقمل الذى يمتلىء به ثوبه ، يتحدث عن البرغوث .. ويقول ان أوله : (بر ..) وآخره (غوث) ، ويتساءل دون أن يجيب : لماذا يقفز البرغوث ولا تستطيع القملة ذلك ؟! ..

ولا يزال الشيخ الشربينى يتقصى فى هز

القحوف ألوان الفساد مستعرضـــا محفوظاته ، تجود بها مطالعاته وقراءاته الواســـعة ، الا أن الكتاب رغم حلاوته لم يحظ بالاهتمـــام الشعبى اللائق به وانحصر فى دائرة المثقفين ، وتجـــاوز بعضهم عن عوراته ، وتسقطها آخرون ٠٠ وليس أطرف مما أورده فى خطب بعض فقهاء الريف ٠٠ « الحمد لله مستحق الحمد على التحقيق ٠٠ الذى جاء بالفرج بعد الضـــيق وأمر بالحج الى بيته العتيق وجعل السمن البلدى للعسل النحل خير رفيق » ٠

٠٠ رحم الله طاهر أبو فاشا بقـــدر ما أثرى ــ جادا ــ حياتنا الأدبية بانتاجه الفياض٠٠ وبقدر ما أضحكنا خلال ذلك بفكاهاته ، ومرحه ، واقباله على الحياة ، رغم كل ما نزل به ولعلنـــا بين الحين والآخر نسمع واحدا من أعماله ، أو نقرأ مقالة من مقالاته ، أو نطالع كتابا من مؤلفاته ، تخليدا لذكرى رجل ، وأديب ، وفنان ، وشاعر ، أعطى الكثير ٠٠

***

الكتاب الثانى :

من مفردات التراث الشعبى

هل تعرف ما : الخوخة ؟ والضـــباب ، والطرمة ؟ والمتعب ؟ والزرانيق ؟ والليـــوان ؟ والطاق ؟ والوجار ؟ والكمار ؟ والســـماوة ؟ والرواشن ؟ والطوايا ؟ والمنفوح ؟! ٠٠

لا تتصور أنها كلمات غير عربية ، انها جميعا من « مفردات التراث الشعبى » التى أعدها الاستاذ محمد ابراهيم الميمان ٠٠ ولعل غموضها هو الذى جعلهم يضعون على الكتاب ترجمـــة الاســـتاذ عبد العزيز محمد الذكير هـــذا الكتاب الطريف صادر عن لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ٠٠ وهى بمثابة المجلس الأعلى للثقافة فى بلادنا ، ولها فروعها فى كافة أرجاء البلاد ، ولها نشاطاتها الواسعة ٠٠ والكلمات التى سألنا عن معانيها كلها تدور حول البيت والدار ٠٠ والخوخة باب صغير فى أحـــد مصراعى باب الدار يسمح لأفراد العائلة بالدخول والخروج دون فتح باب الدار نفسه الذى يكون عادة كبير الحجم والذين زاروا دار ابن لقمـــان فى المنصـــورة ــ تلك الدار التى أسر فيها لويس التاسع بعد هزيمته ، سوف يجد لبـــاب الدار ضبة ــ وهى كلمة تستخدم فى ريف مصر ــ وهى عبارة عن أقفال مصنوعة من الخشب ٠٠ والطرمة هى بروز فوق باب الدار مثلث الشكل به ثقوب يرى منها الطارق ٠٠ انها بمثابة العين السحرية والمتعب أداة لتصريف مياه الأمطار ، تصنع من الخشب وتحفر من الوسط بطول متر ، وتوضع تحت جدار الأمكنة المفتوحة التى تتساقط عليها الأمطار ، مثل أسطح المنازل ، وكذلك الشرفات٠٠ واستبدلت حديثا بالمواسير ، أما الزرانيق ، فهى أشكال هندسية لهـــا ضلعـــان توضع فى زوايا جـدران البيت من أعلى الجدران من الخارج ٠٠ والليوان صالة صغيرة تلى الديوانية ــ أى غرف الضـــيوف ــ والليـــوان بـلا سـقف للتهوية وللاضـــاءة ٠٠ والطاق مخزن للحطب أو الفحم يـكون خلف الوجار ، أى مـوقد النار ٠٠ أما الرواشن فهى غرف الدور العلوى والســـماوة فتحة لها غطاء متحرك وتكون فى سقف مجلس الرجال والطوايا هى سقف الدار وبهـــا جسم مسقوف اسمه المنفوح ٠

نحن لا نريد لهذه « المفردات من التراث » أن تختفى من حيـــاتنا ، بل نريدها أن تبقى ، بل ومتداولة ، رغم عدوان العصر عليهـــا ، وزحف المدنية الحديثة ، الذى كاد أن يمحوها ، ويأتى عليها بالكامل ٠٠ ان الذين أثبتوها ، وترجموا لهـــا ، ونشروها يستحقون منا كلمة اعجاب وتقدير ، لأن التراث الشعبى ــ كما تقول مقدمة الكتاب ــ له مكانته فى النفوس ، ولا نريد له أن يندثر خاصة مع حركة التغيير السريع ٠٠ هذه المفردات تحولت فى فترة زمنية قصيرة الى رموز للحاضر ، ومشاركة فى صياغة وجدان المواطن العربى وصنع مسيرته ولقد صنفت هذه المفردات فى شتى مناحى الحياة اليومية ، على طريقة تشابه المعاجم اللغـــوية ٠٠ مع الاستعانة بالصور ، وقد رتبت الموضوعات فى مجموعات مترابطة بدءا بالدار ومكوناتها ويلى ذلك بيت الشعر ، ثم الأدوات المنزلية ، ومن بعـــدها الأسلحة ٠٠ يلى ذلك الأزياء : من ملابس الرجال ثم ملابس النساء ٠٠ وكان طبيعيا أن تأتى الحلى وأدوات الزينة بعد هذا ٠٠ وأخيرا المصـــنوعات البيئية ٠٠

وعودة الى بعض هـــذه المفردات من التراث الشـــعبى ، وهى تثير لدى كبار السن أحلى الذكريات ، وتثير لدى الأجيـــال الجديدة حب الاستطلاع ٠٠ انهم من خلالها يزورون متحفـــا وطنيا ، يبقى ذخرا مدى العمر ٠٠ اننـــا نعرف

الأقداح ، والصحاف ، والصواني ، والمغـــارف ، والمنخل ، والرحى ، والأقمـــاع ، والأباريق ، والمنجرة ، وربما السحارة ، لكن ماذا عن الأدوات المنزلية التي يقال لها : المصخنة والمســواط والغزالة والتنارة والمحماسة والفـــانية ؟ وفي ملابس الرجال هناك المقطع والمردون والصـــابه والمزوية والبشت والشطفة والبريم والزرابيل ٠٠ وفي ملابس النساء هناك الدراعة والشالكي وأم عصا والدفة والمدار والبريل ومرض الهيل ! ٠٠

وندرك أننا لن نقرأ هذه الكلمات كما تنطق ، لكنها محاولة من جانبنا لكي نثير حب الاستطلاع عندكم لكي تبحثوا عن هذه المفردات ، وأن تعرفوا معناها من خلال هذا المعجم الفريد الطريف الممتع ٠٠ بل ليت الذين يعنون بالفنون الشعبية في كل أرجاء وطننا العربي يعدون معجما من هذا اللون للكلمات والمفردات التراثية التي كانت تستخدم في البيوت ، والأزياء والصناعات الشعبية ٠٠ لقد وردت في الكتاب مفردات خاصة بالصناعات البيئية من منتجات الخوص التي قد لا نعرف منها شيئا غير « القفة » بينما هنا كلمات : المخارف ، الخصفة ، السناف ، الرشا ، المهاف ، المعش ٠٠ وفي المنسوجات الصـــوفية نعرف البســـط ، ولا نعرف المزورة ، العدول ، القطف ، المرادة ، الشهالة ، البشاعة وفي المصنوعات الجلدية نعرف المخلاة ، ولا نعرف الدويرع ، والعكة ، والعرقوب ، والجاعد ، والعاروك ! أما الصـــناعات الخشبية ، فلا نكاد نعرف منها الا الدواة والمشاية وهنـــاك كلمات كثيرة لم نسمع بها مثل الجحيشة ، المدمقة ، المحجان ، المسطعة ، السيفان ، والمحابة ٠٠ هل من مترجم ؟! ٠

لقد فسر كتاب « من مفردات التراث الشعبي » اعداد الأستاذ محمد ابراهيم الميمان وترجمـــة الاستاذ عبد العزيز محمد الذكير ٠٠ الكثير من تلك المفردات ويسرها لنا ، وأضاف اليها صورا نادرة ٠٠ هذه الصور من معرض الاستاذ سعد الجنيدل ، الخاص ، ومن الواضح اهتمامه الكبير بالجوانب المادية وعناصرها في التراث ، وهي في طريقها للاندثار اذا نحن لم نجمعهـــا في متحف خاص بها ٠٠ والحق أننا نحس بالامتنان للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون لرعايتها هذا التراث الفريد ، وليتها تمد يدها بالمعرفة الى من يرغب في عمل معجم أو قاموس شبيه بهذا الذي أصدرته ، ان من يفقد تراثه ، كمن يفقد ذاكرته ٠٠ لأن التراث هو ذاكرة الأمة ، وأمة بلا ماض لن يكون لها مستقبل ، لذلك نشـــد على يد الذين قاموا بهذا العمل العلمي المبهر والطريف معا ٠٠

وسؤال أخير :

هل تعرفـــون ما هي الخمـــاخم ؟ والزناط ؟ والرشرش ؟ والمرتهش ؟ والبناجر ؟ والزنود ؟ والحجول ؟! ٠٠ من المؤكد أنكم لم تسمعوا بها ٠٠

الجواب أنها كلهـــا من الحلى الذي تتزين به النساء ٠٠ هل تصورتم ذلك وهذه الكلمـــات تتوالى عليكم ؟! ٠٠ لا نظن ٠٠

الكتاب الثالث

حكايات من افريقيا

تزامن صدور كتاب « حكايات من أفريقيـــا » ـ قدرا ـ مع اجتماع اتحاد كتاب آسيا وافريقيا بالقاهرة فكانت تلك الصدفة دليلا على الاهتمـــام الذي نوليه لأدب الدول الصديقة ، وعلى الرغبـة المؤكدة في التعرف عليه ، وعليها ، فمن حقهم أن يذيع ويشيع ذلك الأدب التلقائي البديع والرائع ، ويكفي ما أشارت اليه مقـــدمة الكتـــاب من أن المستشرق البريطاني بيرتون أعلن أن الاستعمار الأوربي نزح من افريقيا ضمن ما نزح : ربع مليون حكايه شعبية ، استمتعوا بها في أوربا وأمريكا بينما يحرم النيجر من قصص نيجيريا ، وتحرم غانا من أدب غينيا ، والعكس صحيح فما عرفت نيجيريا أدب النيجر ، ولا غينيـــا أدب غانا ٠٠ وبالتالي فان علينا أبناء القارتين ـ أفريقيا وآسيا ـ أن نبذل جهدا مضاعفا لكي نتعرف على تراثنا ، ونستلهمه ، ونفجره ، ونواجهـــه من أجل أدب جديد ينتمي الينا ، وننتمي اليه ٠٠ ومن هنا كانت هذه السلسلة (مكتبة التراث العالمي) التي صدر منها حكايات من الصـــين ، وحكايات بوشكين الخرافية ، والمجموعة الافريقية التي بين أيدينا ، والتي تضم ست عشر قصة من أجمل القصـــص الشعبية في القارة العذراء السمراء ، وأخـــذت رسومها الجميلة المعبرة عن كتاب « رسوم أفريقية من المصادر التقليدية » ، فجاء الكتاب فريدا في قصصه ولوحاته ٠٠ والقصـــة الاولى تجيب على سؤال يقول : كيف نزلت الحكايات من السماء ؟! ٠٠ انها حكاية نانسي العنكبوت البشرى ، الذي نسج سلما صعد عليه الى السماء ، وحقق لصاحب

الحكايات مطالبه الثلاثة الصعبة القاسية ، فمنحه هذا صندوق الحكايات الذهبى ، وعندما فتحه تناثرت منه القصص والحكايات فى جميع أنحاء الدنيا ·· ومنها هذه الحكاية ذاتها !

وتروى قصة « طائر المطر » - ضمن مجموعة حكايات أفريقية الصادرة عن دار الفتى العربي - تروى كيف حاول الصغير « بانيوم » أن يقتنى « طائر المطر » ليسقط المطر على أرضه ، ولترتوى المزروعات ، وتكثر المحاصيل ، ويعم الخير بعد أن يذهب الجفاف ، وتنتهى المجاعة ·· ونجح الصغير فى اصطياد الطائر الذى راح يبكى وينوح ، وكف عن التغريد ، ولم ينزل المطر ·· وقال الحكيم : كيف يغنى السجين ياولدى ؟ كيف ؟ ·· وأطلق الصغير الطائر ، يرفرف الى أعالى السماء ، وفجأة انهمرت أمطار وفيرة دافئة ، فوق القرية ·· كم ينشغل الانسان الافريقى بالمطر والماء ! ·· وهو ينشغل أيضا بالنار ، اذ يسأل الثرى خادمه الصغير : كم يستطيع أن يبقى المرء عاريا فوق قمة جبل مغطاة بالثلوج . ·· ويتحدى الصغير أن يفعل ذلك ، لقاء بضعة قراريط من الأرض ، ويقبل هذا التحدى ·· وعلى قمة جبل مقابل أوقد صديق الخادم نارا يتطلع اليها ، ويتذكر الدفء ويحس به ·· وينجح الخادم فى قضاء الليلة وسط الثلوج والعاصفة ، لكن الثرى يغدر به ولا يفى بوعده ، اذ اعتبر النار الموقدة على بعد كيلو مترات فوق الجبل الآخر سر بقائه ·· ويلقن الخادم وصديقه ذلك الثرى درسا لا ينساه ، ومعه القاضى الذى انحاز ضد الخادم ·· ما الدرس ؟ ، ذلك ما تحكيه القصة ·· ويسترعى الثعلب - بمكره ودهائه - الثعلب فى قطع بطيخة طاردته وراح يجرى من أمامها ، ويستصرخ الفيل والأسد والدب لانقاذه منها ·· ترى من نجح من هذه الحيوانات ؟ ··

وللقصة بقية فى حكاية أخرى ، تدور أحداثها من خلال حوار بين الثعلب وقدميه الأماميتين ، والخلفيتين ، ومع عينيه ، وأذنيه ، وذيله ·· وأثناء ذلك يصل الكلب ، ويحاول الثعلب أن ينقذ نفسه من أنيابه ··

والقراءة المتأنية لـ «حكايات من أفريقيا» سوف تكشف لنا عن عمق تفكير الانسان الافريقى وحكمته وبحثه الدائم والدائب عن فلسفة الوجود والحياة ، وهو كثيرا ما يفاجئنا بأفكار غاية فى السمو ··

وعندما نتوقف قليلا عند حكاية المحاكمة العادلة سوف نستكشف لهفة الافريقى وسعيه الى العدالة ، والحكاية تحاكم كلبا « سرق » شهية رجل غاية فى الثراء ، وعقوبة السارق فى عرفهم قطع يده التى تمتد الى ما ليس لها ·· وعندما تتكرر السرقة فلابد من عقاب أكبر ·· كالضرب حتى الموت ·· وكم تعاطف الناس مع الكلب ، وشعروا بأن هذا الحكم قاس ، لكن القاضى أفتى بضرورة عقاب روح الكلب وروح الكلب حسب عقيدتهم تكمن فى ظله ، لذلك كان على الثرى أن يضرب الظل حتى تزهق روح الكلب ·· وبين ضحك الناس راح الثرى يضرب الظل ، دون أن يمس الكلب نفسه ، والا ضرب الرجل بنفس السوط ·· وبدأ الثرى ينهال بالسوط على الظل الكبير مع الصياح ، وظل الظل يتقلص حتى اضطر الثرى الى أن يقبع على ركبتيه لمواصلة عقاب الكلب ·· والناس تضحك والتراب يتطاير يغمره ·· وكان القاضى قد ترك حصانه ، ولم يربطه ·· ولم يعرف الناس السر ، لكن الثرى غافل الجميع وقفز فوق الحصان وهرب بين دهشتهم ، وأذهلهم أن يأمرهم القاضى بأن يتركوه يمضى ·· ولن يرجع خوفا من أن يعاقب على سرقة الحصان ! ·· ونجا الكلب وصودرت أموال الثرى لصالح القبيلة التى ارتاحت من هذا الرجل المستغل ! ·

لقد حاولنا أن نلخص لكم بعضا من « حكايات من أفريقيا » ·· تلك الحكايات الشعبية التى نقلها الكتاب عن القارة العظيمة ، الصابرة ، وقد استطاع أهلها على مر التاريخ أن يبدعوا هذا اللون ، وقد ذاع وانتشر فى الكثير من أنحائها وصولا الينا كى نستمتع به ، كفن أصيل توارثوه عن الأجيال ، وقد تخللته حكمة السنين . فصار فريدا فى بابه ، عميقا فى معناه ، كاشفا لنا بعض جوانب فلسفتهم فى الحياة ومحاولتهم ادراك كنهها ·· وقد اكتفينا بقدر قليل من الاشارات الى قصص لا يتجاوز عددها خمس الكتاب الزاخر بما هو جميل وجليل ·· ان القراء - كبارا وصغارا - سيجدون فى هذه الحكايات شيئا جذابا وساحرا مثل القارة ذاتها ، اذ حكاياتها صورة لها ، بلا محاولة للتزييف أو التقليد ··

انها نابعة منها ، ومن ظروفها ، وحياتها ، وواقعها ، لذلك تأتى فى مستواها أصالة وفنا وعمقا ٠٠ وكم كنا نود لو لخصنا لكم قصة (انظر وراءك بقدر ما تنظر أمامك) ٠٠ أو قصة (كم تساوى الظلال ؟ لتدركوا الى أى مدى استطاع الانسان الافريقى ـ المبدع والخلاق ـ ان يصوغ حكمته فى حكايته ، لكننا نتطلع الى أن تطالعوا القصص ذاتها ، ونحن على ثقة من أنكم سوف تقرأونها أكثر من مرة ٠٠ وفى كل مرة تتزايد متعتها ، وادراك مدى حلاوتها ، اذ هى منا ، وعنا ، والينـــا ٠٠

وتحية للدار التى تثرى وجداننا بالتراث : محافظة عليه ، ناشرة له ، من أجل امتاع الصغار والشباب ، الرجال والكهول ٠

★★★

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ٦٠٠ر١ دينار ، سوريا ٣٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٥٦٠ر٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ٦٠٠ر١ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ٠

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٤ر٩ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا ٠

● المراســـلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

المدينة المغرقة

علاء الدين وحيد

بالرغم من أن البحث الميدانى خاصة فى الجوانب الجديدة فى دنيا الفولكلور ، لا يقل أهمية ان لم يزد عن الدراسات النظرية ٠٠ لأنه يربط بشكل معاصر وأقوى ماضى حياة الشعوب بحاضرها ٠٠ الا أن هذا الجانب لا يحظى باهتمام الدارسين ، ربما لأنه يحتاج الى جهد أكبر ، وعوائق لا عداد لها ، لابد من اجتيازها ، ليخرج المأثور الشعبى مخلوقا كاملا ينبض بالحياة التى تؤثر ٠

وقد توفر الدارس العراقى عبد العزيز العانى فى « المدينة المغرقة » ، على بحث من هذا النوع ! فلأن صاحبه يؤمن أن الفولكلور شىء غير متحفى ، ليس مكانه أروقة الجامعات فى أحسن الأحوال ٠٠ فاختياره يقع على موضوع شديد الجاذبية ، هو فولكلورية مدينة عراقية صغيرة هى « عنة » ٠ تتعانق فيهـــا كأى مجتمع أصيل ٠٠ الروح الشعبية بالحياة العصرية ٠ كأنه يريد أن يجسد قيم الحياة العراقية والتراث العريق ، من منظور المأثور الشعبى ٠

ويذهب مؤلفنا فى ايمانه بتراث الشعب الى حد القول :

« ولسنا مجانبين للحقيقة لو قلنـــا ان ذلك التراث ــ وأعنى به الشعبى خاصـــة ، أكثر صدقا من التاريخ ٠٠ لأن التاريخ لا يعدو كونه تتفا مزوقة انتقيت بعناية من قبل المؤرخين الذين رافقوا الحكام والملوك والسلاطين وأهملوا حيـاة الشعب الحقيقية ولم يعيروا ثقـــافته وفنـونه وفلسفته سوى الاهتمام البسيط ، تحت أبواب السوقة والحمقى والبخلاء وغـير ذلك دون أن يلمحوا للأسـباب التى دعت هؤلاء لأن يكونوا جهلاء أو حمقى أو بخلاء ٠٠ » (ص ٩) ٠

واهتمام عبد العزيز العـانى بمدينة عنة ــ وهى مركز قضاء فى محافظة الانبار ــ بالذات ، لا يرجع فحسب الى نكهة مميزة تتسم بها كل مدينة على النطاق الخاص ٠٠ بل ينبعث بالتحديد من أنهـــا مدينة موقعها على وشك الاختفاء من الوجود والغرق الى الأبد ! بعد اتمام مشروع سد جـــديد على نهر الفرات ، بالقرب من مدينـة « حديثة » التى تبعـد عن مدينتنـا ٧٠ كيلو مترا ٠٠ كما أغرق السد العالى فى مصر أرض النوبة ٠

واذا كانت القرى النوبية المصرية قـد عرفت لوعة ضياع أو فراق الوطن الصـغير واختفـاء أرضه الى الأبد بسبب اقامة السد العالى ، فقد قاسته « عنة » بصـــورة مضـاعفة ٠ فبينما استغرقت معاناة الأولى وقتا قصيرا نسبيا بفضل العوامل السياسية التى دخلت فى مصير القضية بشكل حاسم ٠٠ استمرت معاناة الثانية زمنا جد طويل ٠ ليس بضعة أعوام تقل عن أصابع اليد الواحدة كما وقع للنوبة ، بل ذاق مرارتها أكثر من جيل !

فبالرغم من انه تقرر اقامة السد الذى كان بمثابة حكم بالاعدام على المدينة الصغيرة ، الا أن الحكم مع مرور السنين لم ينفذ ! ومعنى ذلك ان «عنة» ظلت طوال ذلك الوقت الذى يبلغ أكثر من عقد ، محاصرة مقيدة ، فى حالة أشبه باللاموت واللاحياة ! بعد أن وئـد المستقبل واضـمحل الحاضر واختصر التنفس فى أقل نبض ، وأهل المدينة يعيشون « فى عزلة خانقة رهيبـة » ٠ (ص ١٣) يعانون من « الداء السرطانى المخيف

التى استهلك بقاياها وأدخل الجزع الى نفوس العجائز والشيوخ الذين يعشقونهـا بجنون وينتمون اليها بكل أحاسيس الانتماء • وما ذلك سوى شبح (السد) الجاثم على صدرها ، الآخذ بتلابيبها • منذ بضع سنوات • فلاهو آت اليها كرصاصة الرحمة ولا هو تاركها للحياة » • (ص ١٦) •

و « المدينة المغرقة » جزء من ثلاثة أجزاء يكتبها دارسنا عن مدينة « عنة » • ويشتمل الجزء الأول الذى نتناوله على ثلاثة أبواب ، الأول : « الحياة العملية » ، ويعرض للحياكة اليدوية ، صناعة الفخار ، النواعير ، الزراعـة ، صناعة الخوص والخصف ، صناعة الدبس والسيرج ، وسائـط النقل النهرية •

ويقدم الباب الثانى وهو «الحياة الاجتماعية» ، ثلاثة جوانب : الدواوين • تقاليد دورة الحياة (الزواج • الحمل • الولادة • الختان • الملة • الموت) • المعتقدات الشائعة (المعتقدات الخرافية • الأحلام • المناسبات الدينية) •

أما الباب الثالث « الحياة العامة » فعناصره هى : الأزياء • الحلى • التزين • لوازم البيت الضرورية • الأطعمة الشعبية • الأوزان والمقاييس والمقادير • الأمراض وعلاجها الشعبى •

ومعالجة الفولكلور عند العانى ، غير منفصلة عن الواقع المعاش ، بل هى مرتبطة به أشـد ارتباط : لأن التراث الشعبى روح تسرى فى النبض القومى جماعات وأفرادا •• من الماضى الى الحاضر الى المستقبل • ولذلك فان تناول احدى القضايا يشوق كأنه الحتم ، الى تنفس اليوم وهمومه وأحلامه • من خلال ما يحمل باحثنا من حس نقدى واضح •

إن دارسنا يكتب عن « المدينـة المغرقة » من موقع الحب والاعجاب ، ولذا فالتعاطف الشديد مع عالم «عنة» فى الجليل من شئونها والضئيل •• هو الذى يسم التناول • وهو تعاطف موضوعى لا يعرف الميل والهوى واغماض العين عن الخطأ • ومن هنا نجده يتوقف مثلا عند ظاهرة غرام أهل المدينـة بالثرثرة ! (ص ٣٠ - ٣١) ولكنـه لا يفصل السبب عن المسبب ، بل يناقش جذور القضية مشركا المتلقى فى الحوار وفى الحـكم أيضـا •

ويلجأ عبد العزيز العانى الى أدق التفاصيل فى رسم « المدينة المغرقة » ، فهو يريد أن يصل من « عنة » الى أبعد دقائقها لتجسيد عالمها •• فلا يفوت المتلقى شيئا مهما ضؤل • لذلك تتناثر فى الدراسة الكثير من هذه الأشياء الضئيلة عميقة الأثر ، مثل حرص الباحث على تسجيل أسماء الجزيرات الصغيرة التى تظهر وسط النهر أيام التحاريق !

وأصالة باحثنا تبعده عن التقليدية فى اختيار زاوية التناول ، التى يعالج بها ومنها عالمه الذى يجسد • ومن هنا فهو بعد مقدمته الوافية التى تقوم بعمليـة التعـارف بين المتلقى والمدينـة المغرقـة •• يتلمس أولا المعـالم الفولكلـورية الرئيسية المشكلة لمدينة « عنة » ، وهى فى نفس الوقت أظهر أنشطتها الاقتصادية والاجتماعية •

والعانى لا يلم المامة سريعة بكل معلم ، بل يتوفر على دراسـته والاحاطة به من كل جانب كأنه يقدم مادته للقـارىء العـادى والمتخصص معا ، ففى فصل الحياكة اليدوية ، التى يعود اليها بعض شهرة المدينة القديمة •• لا يكتفى بالاشارة الى أن عنة واحدة من أعرق المدن العراقيـة فى حيـاكة « العبـاءات والبسط » • بل يعرض بتفصيل شديد ، أهم منتجات المدينة من النسيج القطنى والصوفى وأنواعه التى تصـل الى ١٤ صنفا ، والتعريف بها كذلك !

ثم يشرح أهـم العمليـات التى تجرى على الصـوف والقطن ، قبل الوصـول الى مرحلة حياكتهـا • وبعد ذلك يفصـل عملية الحيـاكة نفسها •• ولمزيد من الفائدة ، تكون الرسـوم الايضاحية عونا للمتلقى فى المتابعة • خاصـة ودارسنا يعطى اهتماما كبيرا أيضـا للخطوات العملية لمختلف العمليات التى يعرضها •

والتماس العانى الاحاطة بموضوعه من كافـة جوانبه ، وسم تناوله بالواقعية الشـديدة التى تضم الجميل والقبيح ، لا تفلت شيئا •• وهو منهج يغضب المتحذلقين الذين يريدون من الفن والأدب والبحث •• الاقتصار على كل ما هو قوى

ورقيق وجميل ٠٠ بحجة أن الابداع ملكة رقيقة لا تهبط الى مستوى التعرف على المخلوقات الشائهة والدميمة ! ان الحياة التى تضم الحسن وتنبو عن الغليظ ، وتعترف بالمهذب وتتجاهل سيء الأدب ٠٠ حياة مصطنعة مريضة لا وجود لها ٠ ومن هنا تعرض « المدينة المغرقة » بين الحين والحين بعض ما يخفى المجتمع بعيدا عن الحسى الرقيق ، مثل لقطة « امتحان » نسوة أهل الشاب الباحث عن عروس المرشحة للزواج ٠ فيكون احدى مواد فحص الفتاة ، فى البيئات المغلقة الأقرب الى الفقر ٠٠ تنظيف الرأس من القمل ! (ص ١٣٨) ٠

ولعل واقعية العانى نابعة أصلا من ملكة صاحبها النقدية ، التى تستحوذ بشكل واضح على دراسته ٠ ان النقد قبل أن يكون شجاعة فهو أمانة وصدق ودقة ٠٠ تعمل على تكريس بقية الفضائل سواء فى الحياة أو الفكر أو الفن ٠ وهذه الملكة تبدو فى بعض الأحيان عند كاتبنا ، كأنها « القفشة » التى تحاصر الانحراف ، أثناء حديث الباحث عن النساء وأعراض الحمل ، يكتب ساخرا من امرأة ساقطة :

« وربما تأخرت الولادة حتى الشهر العاشر مما يروى فى المدينة حول الانجاب السريع هو أن واحدة من النساء قد أنجبت فى الشهر الثالث من زواجها ٠ فعندما طلب زوجها تعليلا لذلك أجرت الحساب التالى : « تموز وموز وميزران ، وشباط وبيط وبيطران ، والنفضج والهل والعلبنة » ٠ واقتنع ذلك الزوج « الذكى جدا » « بحسابها » !! (ص ١٥٥) ٠

ومع نقد العانى المندد بالجهل والجمود ، فالمتلقى لا يتمثل فيه استعلاء المثقفين أو عنجهيتهم ، كما يجد عند الكثيرين غيره ٠ مستغلين فى ذلك موقع التقدم العلمى الذى يعالجون منه ضمنا ، بعض القيم الرجعية والمتأخرة فى الحياة الشعبية ٠ وكأن المواطن المحاصر وحده هو المسئول عن القيود التى تكبله ٠ لذلك نجد فى معالجة عبد العزيز العانى ، أن مسئولية التخلف تقع أيضا بنفس الدرجة ولعلها أكثر ، على نظام الحكم نفسه ٠

يقول دارسنا عن تجميعه لأكبر عدد ممكن من المعتقدات والتى لها الأثر الفعال فى تكوين الفرد السيكولوجى ٠٠ وفى شده الى الوهم والضلال ٠ وما سبب ذلك الايمان المطلق أو النسبى بتلك المعتقدات سوى عجزه عن تفسير الظواهر الطبيعية وقصور عقله ومجتمعه عن فك طلاسم تلك الظواهر ٠٠ وقصور السلطة والتشريعات والعلم عن ايجاد حلول لكل مشكلات الفرد ٠٠ وعلاقته بالناس والأشياء » (ص ١٨٩) ٠

وأغلب الظن أن هذه المعالجة الجيدة ، التى يقدمها عبد العزيز العانى فى « المدينة المغرقة » ، تجاوز أهميتها مجرد الدراسة ٠ اذ هى فى الوقت ذاته مادة أساسية للتشكيل ٠٠ يرجع اليها فى تناول العديد من جوانب الحس الشعبى والفولكلور ، لا فى مدينة عنة وحدها بل فى القطر العراقى ككل ٠ بجانب أنها ذات أهمية كبيرة بالنسبة الى الأدب الشعبى المقارن ٠ ففى كثير من ملامح الانسان العانى ، العديد من ملامح الانسان العربى فى كل مكان ٠

ولعل الباب الثانى « الحياة الاجتماعية » ، يقطر بشكل بالغ الدلالة الأصول المشتركة للنبض الشعبى العربى ، والمناخ الفكرى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى ، كأن الانسان العربى وهو ينظر فى مرآة « عنة » التى صقلها دارسنا ، يشاهد ذاته فيها ! ولولا اختلاف اللهجة المحلية لكان التطابق كاملا !

ومع أن الدراسة الميدانية هى بالدرجة الأولى ٠ اندماج كامل فى الواقع المحلى ، الا أن ذلك لا يمنعها بالطبع من استيعاب النظرى من التناول ٠٠ استكمالا لملامح الصورة وتعميقا لها واحاطة بأبعادها المختلفة ٠

وفى « المدينة المغرقة » يفتقد المتلقى هذا العنصر ، خاصة المتصل بالجانب المقارن الواقع خارج عنة ٠ فلا مقارنة ولو ضئيلة الى اتفاق أو اختلاف بين ما يعرض ، وبين ما يقع خارج «عنة» والعراق ٠ وهكذا يصبح الاستثناء أن يقارن باحثنا ! وحتى وهو يفعل ، يلمس ذلك لمساجد رقيق كأنه مكره عليه ، فلا يستشهد بما هو

خارج عن المدينة المغرقة ! كما فى حديثه عن « حكاية السعلوة » اى السعلاة (ص ٢١٠) ٠ فهو بلمسة خاطفة يلفت الى وجود مثل هذه الأسطورة الخرافية التى يصدقها العامة « فى عدد كبير من مناطق العراق والدول العربية الأخرى »!

ودارسنا طوال بحثه القيم لا يستشعر لحظة واحدة ، أنه يكتب أيضا للقارىء العربى غير العراقى ٠ ولهذا لم يعبأ أبدا بشرح وتفسير المثل العراقى العامى الذى يقدم ، والذى بدا فى أغلب الأحيان لغة أجنبية ، فى أمس الحاجة الى الترجمة الى الفصحى ليستقيم الأمر ! ويعظم خطر هذا الاهمال فى الموقع الهام ، عند الاستشهاد بالمثل للتوضيح أو التوكيد ٠ فلا يفقد الاستشهاد مجرد وجوده فحسب ، بل يفسد على القارىء متابعته !

وعذر باحثنا ازاء هذا المنهج ينتفى تماما ، عندما يفضل أن يطلق اللفظ العامى على الأشياء المشهورة ، التى عرفت أسماؤها الفصحى منذ زمن بعيد ٠ ولا تحتاج الى أسماء جديدة مثل الطيور والأسماك (ص ١١٠ ، ١١٢) ٠ وبذلك يعتم ولا يكشف ويغمض ولا يوضح !

★★★

التراث الشعبي

في رواية

وداعا السلاح

عبد الغني داود

اجمع الباحثون على اطلاق مصطلح (التـراث الشعبي) على جميع جـوانب المأثورات الشـعبية التي انتقلت شفاهة ، وتتألف عناصر التراث الشعبي من ملاحم وروايات وقصص وحكايات شعبية وتراث واغان وحكم وأمثال شـعبية واسـاطير (وان كان البعض يخص الأسـاطير بعلم الميثولوجيا) .

وهذا كله يعني كل ماهـو منقـول شـفاهة من المأثورات و (الأساطير) والاحتفالات ، أو هو الأدب الشفاهي الذي يعني ذلك الكيـان المؤلف من التـراث والتاريخ والأسطورة ، وأهم خصائصـه : الشفاهية والعراقة والواقعية ، وانه نتاج الجماعة ، ويتداخل مع فروع المعـارف والفنون الشعبية الاخـرى .. والأدب الشعبي هو فرع من فروع التراث الشعبي يتسـم بالفطرية والصـدق ، ويتضـمن طاقة متجددة وطابعا خاصا لغة وتعبيرا ، ويعنى هذا الأدب بتشقيق المعاني ، وشعره له أوزانه الخاصة .

ولقد كان التعامل مـع التـراث الشعبي ـ ولايزال ـ منبعا لكثير من الكتاب .. يلجأون اليه في كثير من موضوعات أعمالهم الفنيـة ليشاركوا بأرائهم في القضـايا المعـاصرة .. فمنذ المسرح اليوناني حتى الآن نجد الكثير من الروائيين وكتـاب المسرح والشعراء والفنانين التشكيليين والموسـيقيين وغيرهم يتعاملون مع الأسطورة وألوان التـراث الشعبي كالحكايات الشعبية والملاحم والمواويل ـ كمواد صيغت من قبل .. الا اننا قد تجد الأسطورة الواحدة ، وكذلك الأمر بالنسبة للحكاية الشعبية مثلا ـ كانت تطرح نفسها للمعالجة عنـد أكثر من كاتب .. لذا فاقتباس العنـاصر الشعبيـة واستلهام المواد الفولكلورية هو مجـال رحب لكل فنان أو أديب يستطيع أن ينهل منه ليحقق

ذاته الفنية ويؤكد شخصية أمته وبيئته المحلية التى ينتمى اليها .

ولقد تأثر الفن الروائى فى القرن العشرين بالتراث الشعبى تأثرا كبيرا .. هذا الفن الذى كانت موضوعاته الأساسية مشكلات الانسان وكوابيسه وطموحاته فى هذا القرن ، ومثال على ذلك أننا نلاحظ ارتفاع الصوت اليونانى القديم عند أبطال هيمنجواى فى الروايات .

ومن المعروف أن أرنست هيمنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) قد أدخل (التقاليد الدارجة) - بشكل ما - فى الرواية الأمريكية .. ولابد لمن يقرأ (هيمنجواى) أن يربط بينه وبين شاعر الرومانسية الكبير (كوليردج) من ناحية ، وبين (ت. س. اليوت) و (عزرا باوند) من ناحية أخرى .. فالتوازى الأسطورى فى القصيدة الشهيرة « الأرض الخراب » لـ ت. س. اليوت نجده فى رواية هيمنجواى « ستشرق الشمس ثانية » ١٩٢٦ .. بل ان هيمنجواى نفسه يصف روايته « وداعا للسلاح .. ١٩٢٩ بأنها رائعة شكسبير « روميو وجولييت » على طريقته الخاصة ، ولقد حول الايرلنديان (ويليام بتلر ييتس) ١٨٦٥ - ١٩٣٩ ، و (جون ميلنجتون سينج) ١٨٧١ - ١٩٠٩ - من خلال التزامهما بالأجواء الريفية الأيرلندية - رغم أن هذا الالتزام لم يكن مطلقا - الى نقطة قوة .. وفعل (ويليام فوكنر) ١٨ - ١٩ (الذى يربطه النقاد بالجنوب الأمريكى بشكل تلقائى) شيئا مماثلا حين جعل المجتمع الريفى الذى ينحدر منه والذى يتناوله فى معظم أعماله الروائية . كمنبع خصب .. وسبيلة لتطوير وصقل مضامينه الروائية .. (ففوكنر) منهمك فى الماضى والبيئة الريفية . لدرجة أن بعض النقاد اعتبروا رواياته مجرد دراسة سوسيولوجية غير أكاديمية ، ونجد فى رواية « مائة عام من العزلة » ١٩٦٧ للروائى الكولومبى (جابرييل جارسيا ماركيز) (من مواليد ١٩٢٨) ما يذكرنا بأسلوب (وليم فوكنر) ، و (فيرجينيا وولف) - لا سيما فى كتابها « أورلاندو » - وبأسلوب الباروك فى المزج بين الواقع والخيالات ، وبأسلوب (اللصق) أو اقتراض بعض الأحداث والشخصيات من أعمال بنية أخرى . هذه الرواية التى تحفل وتحتشد بالخوارق والعجائب فى ثنايا الأحداث (الحقيقية) وكجزء متمم لها بنفس الطريقة التى تروى بها أبسط الأحداث الواقعية وبأسلوب طبيعى غير متكلف يستدرج القارىء الى التسليم بأن ما حدث أمر طبيعى فى عالم قرية (ماركيز) (ماكوندو) .. ربما لأن (ماكوندو) عالم جديد حديث النشأة .. لا يستغرب فيه شىء ، ويكفينا من أمثلة الخوارق أو بساط الريح الذى أحضره الغجر معهم ، فى رواية « مائة عام من العزلة » البساط الطائر وكيف أن الغجرى (ملكياديس) بعث حيا بعد مماته ، ثم مات مرة أخرى ، والزهور التى تساقطت أثناء ، دفن (خوسيه أركاديو بوينديا) ، وحديث (أورسولا) معه بعد وفاته ، والنبؤات العديدة التى تمنتها الرواية ، وحلم انشاء مدينة (ماكوندو) الصاخبة التى (جدران بيوتها مرايا) ، والأمطار التى ظلت تهطل على (ماكوندو) دون انقطاع مدة أربع سنوات وأحد عشر شهرا ويومين .. وان كان لنا أن نستثنى من هذه الخوارق مبالغة شعرية رائعة ما هى الجميلة (ريميديوس) التى صعدت الى السماء جسدا وروحا ، والتى يقول الراوى انها (فى الحقيقة لم تكن مخلوقا من مخلوقات هذا العالم) .

ان كل أجيال الروائيين فى العصر الحديث يعنون عناية فائقة بالتراث الشعبى وبعيون الأدب الشعبى القديم بوجه عام ، وقد وصف بعض النقاد رواية (مائة عام من العزلة) مثلا بأنها عودة الى فن الحكاية فى أنقى صوره .. كما يتجلى على سبيل المثال فى حكايات « ألف ليلة وليلة » .. فهى مثلما تتضمن حكايات عديدة متشابكة ، ويسودها جو سحرى كما نرى فى البساط الطائر والصندوق السحرى (ماكوندو) كمنطقة مسحورة مليئة بالخوارق .. وقصة خلق العالم (التكوين) ، والقدر المكتوب (سفر ملكياديس) ، والعقاب الالهى لمن يعبث بنواميس الخلق (ذنب الخنزير) وأشباح الموتى ، والصعود الى السماء (ريميديوس) .

ولقد ولد مؤلف رواية « وداعا للسلاح » (أرنست ميللر هيمنجواى) فى يوليو ١٨٩٩ بمدينة شيكاغو ، وتشاء الأقدار أن يكون انتحاره فى شهر يوليو أيضا من عام ١٩٦١ ، وتربى فى شمال ولاية ميتشجان التى استخدمها كخلفية لعدد من قصصه ، وكان يذهب مع والده الطبيب وهو لم يتجاوز العاشرة الى الغابات للصيد والرماية ، والى الرغبة فى قهر الموت تتحكم فى مصيره ، رحلات صيد الأسماك ٠٠ ومنذ البداية كانت وتدفعه الى الانغماس فى الحروب والمعارك ، ودارت أهم رواياته حول الحياة ، وعاش تجاربه قريبا من الموت ٠٠ اذ عمل محررا عسكريا فى عدة صحف أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها وعاصر النزاع بين الأتراك واليونان عام ١٩٢٢ ، وظهرت أولى مجموعاته القصصية عام ١٩٢٣ ، وبعدها تفرغ لكتابة القصة ٠ وفى فرنسا عام ١٩٢٦ نشر روايته الأولى « ستشرق الشمس ثانية » التى انتشرت انتشارا كبيرا لأنه عبر فيها عن خيبة أمل جيله الضائع ، وتلاها روايتنا « وداعا للسلاح » عام ١٩٢٩ التى تعتبر وصفا رائعا وقويا للحب ومآسى الحرب ، وتلى هاتين الروايتين عدة أعمال ثانوية من بينها « موت فى العصر » ١٩٣٢ ، و « تلال أفريقيا الخضراء » ١٩٣٥ ، وفى عام ١٩٣٧ نشر روايته « أن تملك أو أن لا تملك » التى اشتهرت بلقب (رواية الكساد) لأنها تعبر عن فترة الثلاثينات المظلمة فى تاريخ الولايات المتحدة ، ثم اشترك هيمنجواى فى الحرب الأهلية الأسبانية وكتب مسرحية حول هذه الحرب بعنوان « الطابور الخامس » عام ١٩٣٨ ، كذلك كتب عنها روايته الرائعة « لمن تدق الأجراس » عام ١٩٤٠ ، وشارك فى الحرب العالمية الثانية ، ونشر كتابا عن هذه الحرب بعنوان « عبر النهر وعبر الأشجار » ٠٠ أما أشهر مجموعاته القصصية فهما « القتلة » و « ثلوج كليمنتجارو » ، وفى عام ١٩٥٤ فاز بجائزة نوبل للآداب عن آخر رواياته « العجوز والبحر » ٠

كانت أهم مشاكل هيمنجواى التكنيكية فى رواياته المبكرة هى ٠٠ أن يجعل من الاشارات الدارجة شيئا محسوسا ٠٠ كى تبدو شخصياته وأحداثه من منظور لا زمن له ، وذات سطح دارج ٠٠ **ذلك لأن فن الرواية فى أمريكا وأوروبا خد أخذ الكثير من فولكلور هذه الشعوب ٠٠ وبالمثل أخذت رواية « وداعا للسلاح » من الحكم والأناشيد الفولكلورية الأوربية ، ووسعت من معناها بشكل ملحوظ ٠٠ بل وتحكمت فى خطابيتها الدارجة ٠**

لذا نجد أن أحد أعراض جنون (كاترين) بطلة رواية « وداعا للسلاح » المبكر فى علاقتها (بفردريك) بطل الرواية هو حاجتها لأن تتظاهر بأن كان لها حبيب انجليزى مات ٠٠ لذا (فكاترين) مجنونة صغيرة ٠٠ نما حبها هى و (فردريك) فى ظل طقوس الحنان ، واستطاعا أن يصنعا من حجرة بار فى فندق بيتا لهما ، وهى أيضا مجنونة بسيطة وبريئة وساذجة لأنها لا ترى الحواجز بين (ما قبل وما بعد الموت والحياة) ٠٠ بل ان هذه العناصر عندما توشك أن تموت يكون كل قارىء للرواية ليس لها وجود لديها فى الحقيقة ٠٠ وهى مرقنا بأنها غير خائفة ، وستصيبنا الحيرة نحن أيضا ــ كما اجتاحت (فردريك) ــ بالتأكيد ــ اذا أخذنا كلام « كاترين » مأخذ الجد ٠٠ من أنها ستعود وستبقى معه طوال الليالى ٠٠ كما تصور لها طريقتها الغريبة فى وضع الحقيقة النفسية ٠٠ وهى أنها ستعيش فى ذاكرته ٠

(فكاترين) تعيش فى عالم التنبؤات التى تتحقق ، ويتطور حب (كاترين وفردريك) كما يتطور الجدل الذى لم يحسم بين ايمان انثوى وشكوكية ذكورية ٠٠ (ففردريك) يلعب اللعبة فى البداية بشكل شكوكى ٠٠ اذ ليس لديه ما يخسره ٠ أما (كاترين) فتحتفظ بالعملة الرمزية للفأل الحسن ٠٠ ولكن هذه الذكورة وتلك الأنوثة لا تصلان الى المركب الديالكتيك أى الجدلى ٠٠ فرؤية فردريك للحياة تقترب من رؤية كاترين بأحلامه الشبقية وأمزجة الحلم المجنون ٠٠ أما (كاترين) فالليل الدائم هو زمانها ٠ وعندما يأتيها الموت تكون مؤمنة بعقيدة هى أن موتها لن يأخذ الا صورة تحلل مادى ٠

وهيمنجواى فى رواية « وداعا للسلاح » متأثر بكتاب (كويلركوش) « مختارات من الشعر الانجليزى » ، وبقصائد كثيرة معينة منه ·· حيث وجد فيها بالتأكيد الكثير من التقاليد الشعبية الفولكلورية عن المجانين الذين يتعالون على الموت ويتجاوزونه فى مثل أنشودة « القبر المضطرب » التى تتوازى معها « وداعا للسلاح » ·· فهى تربط ما بين الموت والرجوع من عالم الموت ، ويصبح المطر هو المعادل الموضوعى لهذا ·· ويربط ما بين المطر القليل لدى (فردريك) والذى يوحى بصحوة وعودة (كاترين) وما بين المطر الغزير ·· هذا المطر الذى تخافه حتى (كاترين) نفسها ·· ذلك لأنه سيجتاح كل شيء فى طريقه ·· حتى حلم العودة الى فردريك ·

كذلك نجد فى « وداعا للسلاح » خطابية تشبه الحكم والمواعظ تلقى بظلالها ·· مع رواقية واضحة مما يخلق جوا قدريا فى الرواية ·· والدليل على ذلك فى نهاية الفصل السادس من الرواية حين أبدت (كاترين) مخاوفها من سقوط المطر ·· بعد أن رفضت أولا أن تقول لماذا تخاف ·· ثم تردف قائلة : (حسنا ــ كنت خائفة من المطر لأنى أحيانا أرى نفسى ميتة فيه) ، وهنا يتضح الربط ما بين المطر والموت طوال الرواية ·· كذلك تتردد كلمة (اسكتلندا) كثيرا فى الرواية ·· لأن (كاترين) اسكتلندية ·· وفى الفولكلور الاسكتلندى الذى ترتبط به (كاترين) هناك عقيدة تؤمن (بالرؤيا الثانية) ·· أو الرؤيا الأخرى الأسطورية ــ اذ يستطيع صاحب هذه الرؤيا ، أو من لديه هذه الرؤيا أن يرى الأشياء غير المرئية للناس العاديين ، ويتنبأ بالرؤى اذا تم تفسيرها التفسير الصحيح ·· وهى طاقة موهوبة اختياريا ــ لادنية ــ ولا توهب للبحث عن القوة ·· الا أنها كثيرا ما تكون لعنة على الانسان الذى يملكها · وأحداث المستقبل تظهر أمام هؤلاء الذين وهبوا اياها·· لكنهم لايستطيعون التأثير فى هذه الأحداث ، ولا يستطيعون منع القضاء والقدر ·· رغم معرفتهم به · وهم دائما مختلفون عن الناس ·· لدرجة أن الظن يسود بأن الفتاة (كاسندرا) ابنة ملك طروادة فى مسرحية « اجا ممنون » للكاتب اليونانى القديم (أيسخلوس) ·· التى ظلت تتنبأ بما سيجرى من أحداث ــ كانت مجنونة ·

ومن خلال روايتنا هذه وبطلتها (كاترين) يتضح لنا اهتمام هيمنجواى بالقوى الاستشفافية ، وميله للربط بينها وبين أعمدة التضاد لذكورة الأنجلو ساكسون كما فى روايتى « ستشرق الشمس ثانية » ، و « لمن تدق الأجراس » · فهو باستمرار يصور النساء فى رواياته بنفس الرؤية ، ومن السمات الهامة الأخرى فى تلك الروايات ــ بالاضافة الى الرؤية المتعالية للحياة ــ عنصر (الرؤيا الثانية) أو الرؤيا الأخرى ، ودوامها والعودة من الآخرة ·· وهذا العنصر هو القاسم المشترك الأعظم فى كل رواياته التى يتضمنها موضوع المعاناة والعذاب البشرى من ضربات القدر ·· وهو موضوع شائع جدا فى الفن والأدب الشعبى الأمريكى الذى نهل منه هيمنجواى ·· كما نهل (باوند وجويس المستوى الرفيع ، وفى رواية « وداعا للسلاح واليوت) من المصادر الأوروبية الشعبية ذات يبرز هيمنجواى سذاجة وبراءة كاترين وجنونها مما يجعل منها نموذجا شديد الحساسية ·· بينما تجنب عدمية فردريك الدفاعية ذاته كانسان ، لكنها تحرمه أيضا من بعض منح ·· وهبات الحياة ·

وفى تصورى أن اعادة تفسيرنا لعلاقة فردريك وكاترين قد تمت من خلال المصادر الميسرة لدينا ، والمؤثرات الأخرى ·· كذلك كان بحثنا عن المصادر الحقيقية بالنسبة لفكرة الرؤيا الثانية أو الرؤية الأخرى ، والعودة من العالم الآخر منطلقا من نص الرواية ذاتها ·· لا من الخارج ·



مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والإفادة منها في إثراء تدريس الأشغال الفنية

هذا هو عنوان رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث/أشرف محمد عبد القادر لكلية التربيــة الفنية/جامعة حلوان والذى يعمل معيدا بها ، وقد أشرف عليهمـا أ٠د/ سامية حسين عبد العزيز ، د٠ قاسم محمد حسين ، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأسـاتذة/أ٠د/سليمـان محمـود حسن ، أ٠د/سامية حسين عبد العزيز ، أ٠د/فوزى حسين مصطفى وقد نال صـاحبها درجة الماجستير فى التربية الفنية ٠

والرســالة تتعرض لقضية تسجيل التراث وتصنيفه واستلهامه فى أعمال فنية معـاصرة ٠ فمصر غنية بتراثهــا الشعبى القومى الذى يعد أحد المصادر القوية لالهام الفنانين ، والوادى الجديد الذى يعتبر أكبر محافظات جمهورية مصر العربية من حيث المساحة له تراث فنى قومى أصيل خاصـة فى مشغولات الزى والزينة لبدوياته ، وقد بدأ هذا التراث فى الاندثار وبخاصة بعد قيام مشروع الوادى الجديد عام ١٩٥٨ . حيث لم يتم جمع وتسجيل هــذا التراث وتحليله وبخاصــة أيضا فى ظل المتغيرات الجـديدة والزحــف الحضرى الآخــذ بالاستخدامــات التكنولوجية الحــديثة فى أساليب المعيشة ، ولذا ظهرت حاجة ملحة لدراسته وتسجيله ورصد أنمـاطه المختلفة والتعرف على أساليب تشكيله ، واستخلاص قيمه وأساليبه الفنية والتقنية للافادة منها فى جـوانب فنيــة متعددة بجـانب مجـال الأشغال الفنية ٠

وقد شغل البلحث منذ أن كان طالبا وقبل اعداده للرسالة بالتراث الشعبى المصرى باعتبار أنه تراث قومى فعال أصيل يعبر عن وجدان مبدعيه بصدق وفعالية ، كما يرى أنه منهل غنى بعديد من الحلول والرؤى المختلفة لمجالات فنية عديدة ، لذلك كان هـذا التراث مصدرا أصيلا

يجب الحفاظ عليه ودراسته ليكون منبعا لاستلهام فنانينا لموضوعاتهم بحيث تكون نمطا للابداع الأصيل تستمر به حركة الحياة الفنية متصلة الحلقات تحفظ للقديم قيمته وتضفى على الحديث الأصالة ، وربما يرجع هذا الاهتمام الى شخصية الباحث كانسان مصرى نبت من تراث هذا البلد وجرى ماؤه فى عروقه ، ومن هنا كان اهتمامه بتراثه الشعبى الذى تتجلى فيه تلك الشخصية بابداعاتها وفلسفتها وتاريخها الطويل ٠

ويسجل الباحث فى بداية الرسالة جزئية هامة لمسها بنفسه وهى أن هذه المحافظة المترامية الأطراف تحمل تراثا مميزا يحمل عددا كبيرا من الزخارف والرموز والحليات المتنوعة ، وعديدا من القيم اللونية والتصميمات المختلفة ، صاغتها المرأة البدوية بعديد من الخامات الطبيعية والصناعية مستخدمة فيها أساليب تقنية وتوليفات متعددة تظهر فيها براعتها وحسها الفنى العميق وادراكها الجمالى ٠

كما أن الغرض من تلك المشغولات لا يقتصر على كونها كساء الأبدان أو التزين لمجرد الزينة ، بل أن لها جانبا آخر يرتبط بالخيالات والمعتقدات الشعبية وهى جوانب روحانية تتحصل بالاحساسات الخفية لهؤلاء النساء كما تظهر صلتها بالأساطير والتقاليد القديمة ، وكأنها حلقة اتصال تربط بين الماضى والحاضر ، ويرى الباحث أن هذه المشغولات جزء هام من تراثنا القومى الذى يحق لنا دراسته وتفهم أصوله للحفاظ عليه من التيارات الغربية الجارفة التى عملت لاقتباسه بل وتشويهه أحيانا ونحن فى غفلة من الزمن ، وخاصة ان كنا بصدد البحث عن شخصيتنا المصرية الأصيلة فى أعمالنا الفنية

يرجع اختيار هذا الموضوع لعدة اعتبارات :

أولها : أن هناك ضرورة لتسجيل هذا التراث فى محافظة الوادى الجديد قبل اندثاره نظرا لتغير أساليب المعيشة والعادات والتقاليد فى مجتمع آخذ فى التحضر بخطى سريعة وهذا ولا شك سيقضى على هذا التراث الأصيل بحيث لا يوجد سبيل غير دراسته من الناحية الفنية والتقنية ومعرفة الدوافع التى ساعدت على ايجاده والتقاليد التى تتحكم فى أساليب صناعته بطريقة علمية ، تتيح لنا الوصول الى سماته ، بحيث لا يخفق دارسوه أو المهتمون به فى تقدير أصوله والوقوف على حقيقة ما كان عليه والحفاظ على منابعه الأصيلة فى الابداع الشعبى ٠

ثانيها : تراث مشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد ملىء بالأعمال الفنية التى تحمل رؤى متنوعة وقيما وحلولا فنية عديدة تفيد معلم الفن الناشىء وتزيد من قدراته الابتكارية من خلال استيعابه لهذه الخصائص والتجريب المستمر بالخامات فى صور مستحدثة فى أعماله الفنية بما ينعكس بعد ذلك على تلاميذه ٠

ثالثها : اشتغال الباحث بالتدريس بكلية التربية الفنية جعله يرى أن مجال الاشغال الفنية يحتاج للعديد من الأبحاث التى تتناول رؤيات متعددة لمجال توليف الخامات بصياغات جديدة ، الى جانب أن الطلاب تقابلهم بعض المشكلات أثناء تناولهم لأعمال فنية متعددة الخامات فى مجال الأشغال الفنية ، فوجد أن تراث مشغولات الوادى الجديد يمكن أن يستفاد به فى استنباط معالجات وصياغات جديدة تساعد الطلاب والممارسين فى انجاز أعمالهم الفنية ، علاوة على أن التعرف على السمات الفنية المميزة لهذه المنطقة يمكن فيما بعد أن نطرحها كأبجديات تشكيلية أمام الممارسين ٠

تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة الى مقدمة وأربعة أبواب :

تضمنت المقدمة ، خلفية البحث والمشكلة والأهمية وفروض البحث التى تحكمت فى تنظيم هذه الأبواب بجانب حدود البحث التى شملت واحات الوادى الجديد (سيوة ـ البحرية ـ الفرافرة ـ الداخلة ـ الخارجة) والتى جمع منها الباحث تراثها الشعبى الخاص بزى وزينة البدويات ، هذا الى جانب عرض منهجية البحث والدراسات المرتبطة والتى تناول من خلالها الباحث العديد من الدراسات السابقة التى تساهم فى بناء رؤية موضوعية منطقية لهذا البحث ٠

الباب الأول جاء بعنوان : مجتمع الوادى الجديد وأثره على مشغولات الزى والزينة لبدوياته حيث احتوى على فصلين :

الفصل الأول : الأرض والناس ومظاهر الحياة : وفيه عرض الباحث موقع الوادى الجديد بتضاريسه الجغرافية ومناخه ، كما عرف واحاته ومسمياتها وأهميتها فى العصور القديمة والحديثة بجانب أهم المدن التى تضمها وأهم معالمها ، والجزء الثانى من نفس الفصل تناول فيه الباحث « أصل السكان » الذى تبين أنهم خليط من سلالات بربر شمال افريقيا والزنوج وقبائل البدو وسكان صعيد مصر ، وقد أوضح العوامل التى ساعدت على اختلاف أنسابهم بغية الوصول لأصل مشغولات الزى والزينة الخاصة بهم ، كما اوضح الفروق بين سكان الواحات والبدو •

الفصل الثانى : الزى والزينة وتأثرها بالبيئة والعادات والتقاليد المتوارثة •

عرض الباحث من خلاله عدة تعريفات للزى والزينة بشكل مطلق وتعريفا للأزياء الشعبية وأثر البيئة الواحية فى تشكيل طابعها الفنى المميز ، كما تناول أثر عزلة البيئة الواحية وهجرة أبنائها فى التأثير على زى وزينة البدوية ، كما تناول العادات والتقاليد المتوارثة المرتبطة بدورة الحياة وأثرها على الزى والزينة من ناحية الشكل واللون والخامات وتوليفها والمناسبات المصاحبة لارتدائها وقام بتحليل طابعها المميز وأوضح أهميتها •

أما الباب الثانى : فبعنوان « مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد وعلاقتها بنظائرها فى الحضارات القديمة » •

وقد قسم الباحث الباب لأربعة فصول :

تناول فى كل منها مشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد وارتباطها بنظائرها فى عصور ما قبل التاريخ والعصر الفرعونى ، العصر اليونانى الرومانى ، العصر القبطى ، العصر الاسلامى وهى الفترة التاريخية القديمة التى تشكل فيها طابعها المميز ... لأنها العصور التى توالت على الواحات وقد اعتمد الباحث على الكشوف الأثرية والشواهد المادية ومقتنيات الباحثين والأثريين ، وتقارير الرحالة الأجانب والمقارنات التاريخية بين ما وجد فى التراث القديم وبين ما وجد فى الواحات وذلك للكشف عن تاريخ هذه المشغولات وفهم الدور الذى قطعه كل عنصر فى الزى والزينة ليصبح بشكله الحالى ، وقد خلص الباحث فى نهاية الباب بأن هذه المشغولات ما هى الا امتدادات لنظائرها فى العصور القديمة مما يعكس أصالتها وعراقتها ، وتواصلها الثقافى عبر الأجيال •

الباب الثالث : الدراسة الميدانية لمشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد •

وقد قسم هذا الباب لمقدمة وخمسة فصول :

تناولت المقدمة أسلوب تقنين الدراسة الميدانية ومراحلها المختلفة والتى انقسمت قسمين :

القسم الأول : دراسة وتصوير والمقتنيات الخاصة بموضوع البحث بالمتاحف ومراكز المقتنيات فى القاهرة والمحافظات وذلك لاستكمال المادة العلمية فى كل من مركز الفنون الشعبية ووكالة الغورى ، متحف الجمعية الجغرافية ، المتحف الزراعى ، متحف مقتنيات مناجم الحديد والصلب بالواحات البحرية ، مقتنيات قصر ثقافة الخارجة ، متحف التراث الشعبى بالداخلة ، مقتنيات قصر ثقافة مطروح ، علاوة على ما تم دراسته من المتاحف : المصرى والقبطى والاسلامى •

القسم الثانى : اجراء دراسة ميدانية لواحات الوادى الجديد [البحرية ، الفرافرة ، الداخلة ، الخارجة] وواحة سيوة فى الفترة من منتصف ديسمبر ١٩٨٧ الى نهاية فبراير ١٩٨٨ وقد أوضح الباحث طريقة السفر والانتقالات من والى الواحات وأساليب التنقل بين قراها المختلفة ، كما أوضح الأماكن التى أقام بها أثناء الدراسة الميدانية ، علاوة على ذلك قام بعمل ببليوجرافيا دقيقة علاوة على بعض الخرائط الخاصة بمواقع المدن والمسافات بينهما وبعض الكتيبات السياحية •

كما قام الباحث بالاتصال بالجمعيات التى ترعى شئون أبناء الواحات وقابل بعض السكان المقيمين منهم بالقاهرة وذلك لامكان تصور شكل البيئة والاطلاع على بعض النقاط والأمور قبل القيام بهذه الدراسة ، وعمل خلفية ثقافية كاملة عن هؤلاء السكان قبل زيارتهم ، ولم يغب عن

الباحث الصعوبات التي ستواجهه عند الذهاب لمجتمع محافظ جدا تحتجب فيه المرأة ولا تختلط بالغرباء ، لذا قام الباحث بالحصول على خطابات رسمية من جهات متعددة بغرض تسهيل مهمته من تنقلات واقامة ومقابلة العينات المقترحة فى الدراسة ، علاوة على الاتصال ببعض الأدلاء الذين أمكنهم مساعدته واخباره بالمعلومات اللازمة ، وتقديمه لبدويات الواحات وأزواجهن مما سهل عليه عملية التعارف .

وقد اختار الباحث عينة الدراسة من البدويات المسنات لأنهن أقدر الناس على تذكر تاريخ تلك المشغولات وأنماطها فى جيل سابق ، كما اختار أيضا عينة من الفتيات من سن مبكرة وذلك لعمل مقارنة بين الجيلين ووضع تصور مبنى على أرائهن ، والواقع أن اختيار العينة الأولى قد ساعد الباحث فى التخفيف من وقع تحفظ البدويات فى مقابلة الغرباء ، كما استطاع الوصول لبعض شهود العيان وأقارب بعض الصائغين (صناع الحلى) الذين تذكروا تاريخ بعض المشغولات وأساليب صياغتها .

وبهذا توجه الباحث فى هذه الدراسة من التاريخ العام لمشغولات الزى والزينة فى الوادى الجديد عبر الحضارات المتعاقبة على المنطقة الى التاريخ الخاص بها كما هو معاش بين بدوياته ابتداء من القرن الحالى .

وقد صاحب هذه الدراسة نماذج للاستبيان لأسئلة موضوعة على أسس علمية يمكن عن طريقها اجابة أغلب التساؤلات المطروحة بخصوص تلك المشغولات حسب ما تتطلبه ضرورات الدراسة التى تتمثل فى مقابلة البدويات وذويهن والاعتماد على تسجيل البيانات والوثائق والتصوير الفوتغرافى والتسجيل الصوتى وتدوين المذكرات بجانب الحصول على المقتنيات الشخصية من ملابس وحلى ومذكرات شخصية ، وذلك لحصر وجمع ما تبقى من هذه المشغولات فى أماكنها الأصلية وقد تناولها الباحث تناولا تفصيليا ، وشمل هذا التناول تحليل الأشكال والزخارف والخامات وأساليب التقنية والتوليفات المختلفة والعقائد المرتبطة بها ومناسبات الارتداء ووظيفة ذلك فى الحياة اليومية ، كما نفذت البدويات للباحث فى كل واحة على حدة مجموعة من الزخارف والرموز المطرزة على أزيائهن كعينات وضع على كل منها بطاقة باسم الغرزة ونوعها ولونها لكى يتسنى له دراستها وتحليلها وكيفية أدائها . وقد ساعده ذلك فى اعطاء بيان دقيق عن تقنية هذا العمل الفنى الشعبى وأسلوب تكوينه . كما استطاع الباحث تصنيف وتوصيف وتحليل هذه المشغولات من الوجهة الفنية والجمالية والوظيفية فى ضوء دورة حياة البدوية ، بجانب الوصول لعوامل اندثار هذ المشغولات ، ثم اختتم الباب بعرض أهم السمات الفنية لتلك المشغولات .

الباب الرابع : تطبيقات فنية مستمدة من مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد وقد قسم هذا الباب الى فصلان :

الفصل الأول : تناول علاقة الأشغال الفنية بالتراث ثم وضع أسلوب تقنين التطبيقات الفنية التى أجراها الباحث بنفسه والمستمدة من تراث الوادى الجديد ، ثم التعرف على العدد والأدوات ، والخامات التى أجريت بها وهى خامات بديلة عما فى التراث من خامات ثمينة لكى يتسنى للباحث الحصول عليها بسهولة .

وأخيرا اقترحت الدراسة بعض الطرق للافادة من هذا التراث فى مجالات متعددة ، سواء من ناحية اعادة صياغة الزخارف والتصميمات أو اللون وملامس السطوح ، أو من أساليب التقنية والتوليف ، علاوة على بعض القيم الوظيفية أو الايقاعات الناتجة من توزيع المساحات والزخارف والأشكال .

أما الفصل الثانى : فخصص لعرض وتوصيف وتحليل هذه التطبيقات التى تتمثل فى حلى ومكملات للزينة من الوجهة الفنية فى ضوء التصميم والزخارف والالوان والخامات وملامس السطوح وأساليب التقنية والتوليف ولقد شمل هذا التحليل :

١ — مدى الاستفادة من التراث فى انجاز التطبيقات .

٢ — أساليب التقنية والتوليف المستخدمة ومدى الابتكار فيها .

٣ – القيم الابتكارية التى حققتها التطبيقات ، ثم تلا ذلك باستنباط أهم الأسس التى استخلصت من دراسة التراث والتى يمكن أن تساهم فى اثراء مجالات فنيه متعددة وبالأخص فى مجال الأشغال الفنية ٠

وقد اختتم الباحث الدراسه بعرض بعض النتائج التى من أهمها تسجيل وتصنيف هذا التراث الأصيل والكشف عن جوانب هامة من أصوله التاريخية التى تميزت بطابع خاص فى كل حقبة تاريخية ، فمشغولات الزى والزينة هى تقاليد عامة تحترمها ولا تحيد عنها أى بدوية ٠

ومن أهم توصيات الباحث أن هذا البحث يحتاج لعدة تطبيقات مع أهالى الواحات أنفسهم ليتولد لديهم الوعى الكامل لتفهم تراثهم وأحيائه وتطويره حتى لا يفقد سماته وشخصيته مع أبناؤه الأصليين ، كما يوصى بتعاون الباحثين مع مصانع الملابس والأنسجة وصائغى الحلى للوصول لمشغولات فنية راقية لها سمة معاصرة وتعبر عن أصالة وروح التراث المصرى ٠ **كما يوصى بعمل متحف للتراث الشعبى بكل واحة يتضمن عرض ما تبقى من تراثها سجلا دائما للباحثين والمهتمين بهذا المجال** ، علاوة على تكثيف الاهتمام بأثار هذه المنطقة نظرا لما أصابها من تلف ودمار نتيجة الاهمال وعوامل التعرية القاسية ، وخاصة وأن فيها صفحات هامة من التاريخ المصرى ٠

كما طالب الباحث بضرورة تقنين المواد الاعلامية الموجهة لأبناء هذه المناطق للمحافظة على كيانهم وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم والعمل على الحفاظ على الأنماط التقليدية المميزة لبيئتهم التى تشكل طابعا ثقافيا خاصا لهذا القطاع الهام من قطاعات جمهورية مصر العربية بأصالته الحضارية وابداعاته الفنية المتميزة ٠

وفى الختام أثنت لجنة المناقشة والحكم على جهود الباحث فى جمع وتصنيف ودراسة مادة بحثه وما تكبده من جهد كبير فى دراسته الميدانية وجمع نماذج من فنون الواحات علاوة على جمع مادة دراسته ٠

كما أن ما قام به الباحث من تطبيقات فنية فى استلهام الوحدات الزخرفية والأشغال الفنية اليدوية فى ابداع فنى حديث مستخدما مواد من البيئة ومواد أخرى مصنعة كانت موضع اهتمام لجنة المناقشة والحكم علاوة على جمهور الحاضرين من الأساتذة والمتخصصين فى مجال الفنون الشعبية والتربية الفنية ٠

وهو جهد تميز بالتنظير العلمى والمهارة الفنية ، وأعطى للدراسة أبعادا جديدة فى التناول الاكاديمى لموضوع البحث وهو جهد ترجو المجلة أن يثابر الباحث على الاستمرار فيه رغم ما يكتنفه من صعوبات وما قد يحوطه من معوقات ٠ فالعمل فى مجال الفنون الشعبية وتوظيفها فى حياتنا اليومية لتحقيق التواصل الثقافى الحى بين الأصالة والمعاصرة يتطلب من الباحثين الوعى بمسئوليتهم العلمية والقومية ومثابراتهم الفنية ٠٠٠

ص ٠ ك

استلهام وحدات
زخرفية شعبية مصرية
فى أعمال فنية حديثة

عرض : عمرو حسن محمود حسيب

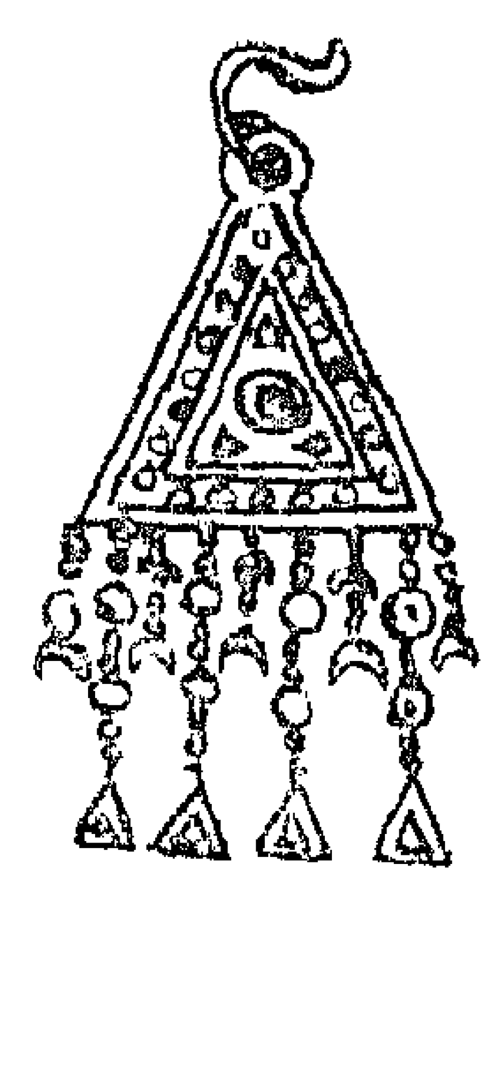
فى صباح ١١ ينـاير سنة ١٩٩٠ قدمت الباحثة/ليلى كمـال فتوح رسالتهـا للحصـول على درجة دكتوراة الفلسفة فى التربية الفنيـة ، من كلية التربية الفنيـة جامعة حلوان حول استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية وتشكيلهـا بالخامات البيئية المحلية لعمل مشغولة فنية ذات طابع مصرى أصيل تنـاولت الباحثة ليلى كمـال فتوح المدرس المسـاعد بقسم المجالات الفنيـة التطبيقية بكلية التربية الفنية جامعة حلوان تحت عنوان «أساليب تطوير عناصر الاضاءة لاثراء المشـغولة الفنية عند طـلابى كليـة التربية الفنية» بالفن الشعبى كملهم يمكن الاستفادة منه حتى يعطى للمشغولة الفنية المتمثلة فى وحدة الاضـاءة (الابجورة) بعدا تاريخيا بالاضافة الى شكلهـا الجمالى المبتكر واختارت الباحثة الفن الشـعبى بالأخص كملهم لهـا لأصـالته وامتلائه بالرموز وارتباطه بالتاريخ والاسـطورة ولأنه سريع ومبـاشر لقربه من الحيـاة والمجتمع ومنطلق غاية الانطلاق ومعبر أبلغ تعبير ـ فالفن الشـعبى هو مرآة الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية •

ومصر أم الحضـارات فكان من الطبيعى أن يكون فيها ذورة الفن الشعبى فمن الطين صنع الفخار بأشكاله وألوانه وزخارفه ومن السومار (السمار) وسعف النخيل ونبات البردى صنع الحصر والسلال وأطبـاق الخوص بأنواعهـا وألوانها وزخارفها ومن الكتان صنع فن النسيج ومن فنون التطريز الريفية صنع التلى المزركش ومن المعادن والأحجار كان الحلى الشعبى بأشكاله كذلك الخامات البيئية المتمثلة فى الألياف والنخيل والبـوص ثم طمى النيـل وخشب الأشـجار ـ وتنـوع الخامات يؤدى الى تنـوع فى التقنيـات الحرفية المرتبطة بالخامة وظهور أشكال متميزة فى كثير من الوحدات الفنية بخاماتهـا المتعددة مثل خامات العظم ، الجلد ، الخرز ، الخيوط ، الحبال ، القماش • وكلما زادت المعرفة والخبرة الموروثة والمكتسبة عن الخامات وطرق تشكيلها كلما زادت بالتالى الأفكار التخيلية المصاحبة لها •

حتى يكون للعمل الفنى قيمة نفعية بالاضافة الى القيمة الجمالية • وتعرضت الباحثة للتطبيقات المنفذة للفنون الشعبية فى فن النسجيات فى مختلف العصـور كذلك الأنسـجة المطبوعـة والمضافة ، والحصير الشعبى ، الكليم الشعبى ، السجاد الحائطى ، الزخارف الشعبية المنفذة على الجلود ، الزخارف الشعبية على بعض المصنوعات الخشبية ، رسوم الحوائـط ، الفخار الشـعبى والتمائم والأحجبة الوشم • وتعرضـت أيضـا للعروسة والعصفورة الشعبية كرموز تشكيلية شائعة فى التراث الشـعبى المصرى وكان من المتعين التعرض لأساليب تطوير عنـاصر الاضاءة

وذلك بالتعرض لبعض أشكال وسائل الاضاءة فى بعض الحضارات المختلفة · لأن كثيرا من هذه الوحدات قد ارتبط بأشكال تلك الاضاءات فى الوقت الحاضر وتأثر بها وبتحليل نماذج هذه الأشكال ودراستها تتضح هذه الأشكال الحديثة **وقد تعرضت الباحثة فى دراستها الى ثريات الشموع – المصابيح الزجاجية – الثريات المعدنية (التابتر)** الشمعدانات بالرغم من ازدهار كل منها فى عهد معين الا انها استمرت فى مصر حتى مطلع القرن الحالى · كما تعرضت الى المؤثرات الأوروبية ولم يبق منها الا بعض هذه الطرز القديمة كتراث · والاضاءات الحديثة تعتبر احدى وسائل التشكيل الفنى نستخدمها لاثراء الحيزات الداخلية والخارجية واهتمت باعداد وحدة دراسية لتدريس الأشغال الفنية لفئة مختارة من طلبة كلية التربية الفنية وهدفها ايجاد حلول وممارسات جديدة فى مجال الأشغال الفنية من خلال الاستفادة من المقدمات الفنية والتقنية للفن الشعبى استطاع الطلاب اخراج وحدة اضاءة متمثلة فى أنماط مختلفة من الأبجورات والمعلقات وغيرها من الأشكال التى يستطيع الناظر اليها ان يقول انها بحق وحدة اضاءة مصرية ١٠٠٪ لأنها بالفعل مستوحاة من المظاهر المختلفة من التراث الشعبى المصرى سواء من خاماته المختلفة أو الواحدات الزخرفية الشعبية واختتمت الباحثة هذه الدراسة بعرض هذه النماذج على الثقاة حيث تأيد من الجميع بنجاح هذه التجربة واختتمت الباحثة بمقترحات وتوصيات كان أهمها ضرورة الاهتمام بالتراث الشعبى بمظاهره المختلفة والعمل على ضرورة عرض هذه المظاهر المختلفة للفن الشعبى من خلال وسائل الاعلام المختلفة حتى يمكن للشعب المصرى التعرف على تراثه وأصالته المتميزة عبر التاريخ ·

وقد قررت لجنة الحكم والمناقشة المكونة من الأساتذة الدكتورة/ ثريا محمود عبد الرسول مشرفا والدكتور/ سعد المنصورى عضوا والدكتور/ سليمان محمود حسن عضوا منح درجة الدكتوراة للباحثة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ·



فن الأداء الشعبى

رسالة ماجستير

عرض : مصطفى شعبان جاد

« تتناول الدراســـة ظاهرة فولكلورية مازالت حية ، هى « فن أداء القص الشعبى » الذى يعد من أكثر أشكال الفنون الأدائية انتشارا بين الشعوب ٠

بهذه العبارة استهل الباحث عطارد عبد المجيد شكرى ، المعيد بالمعهد العـالى للفنون الشعبية ، تقديمه لرسالته التى تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من أكاديمية الفنون ٠ وتكونت لجنة المناقشـــة من أ٠ د٠ نبيـلة ابراهيم مشرفا ، أ٠ د٠ علياء شكرى عضوا ، أ٠ صفوت كمال عضوا ٠ وتمت مناقشة الرسالة فى الثامن من أكتوبر الماضى حيث قررت اللجنة منح الطالب درجة الماجســـتير فى الفنـــون ٠

ويهمنا فى عرض هذه الرســـالة التأكيد على عدة جوانب أهمها ـ كما هو واضح فى المقدمة ـ اختيار الباحث لظاهرة فولكلورية حية لا زالت تمارس حتى الآن ٠ الأمر الذى جعل الدراســـة معتمدة بشكل أساسى على الناحية الميدانية وهو ما يميز الدراســـات الفولكلورية بوجه عام ، فعنوان البحث كاملا هو : « **فن الأداء الشعبى ـ دراسة ميدانيـــة لفن المؤدى الشعبى ودوره فى القص الشعبى** » ٠ وركز الباحث دراسته ميدانيا على منطقة « وسط الدلتا » التى تشمل محافظات الغربية والمنوفية وكفر الشيخ ويقول الباحث أن « جميعها محافظات متلاصقة لا يوجد بينها فروق أو حدود طبيعية أو فواصل لغوية أو عرقية أو دينية ، فهى تمثل وحدة كاملة تتأكد من التجانس الكامل بين أفــراد الجمـــاعات التى تعيش فى المنطقة » ٠

ويسجل الباحث ـ فى فصل خاص ـ الباعث على اختيار هذ المنطقة بالتحديد ، حيث يؤكد أن وجود المؤدى الشعبى يعد ظاهرة واضحة المعالم فى هـــذه المنطقة ، فقام ـ من خـــلال المسح الميدانى ـ بعمل لقاءات حوارية مباشرة مع أبرز المؤدين الشعبيين فيها متخذا المحاور التالية :

١ ـ نشأة المؤدى الشعبى ٠

٢ ـ بيئته ٠

٣ ـ دراسته ٠

٤ ـ ثقافته ٠

٥ ـ مكانته فى مجتمعه ٠

٦ ـ أثر وسائل الاتصال الجماهيرية عليه ٠

٧ ـ درجة ابداعه ٠

٨ ـ كيفية الأداء ٠

وفرق الباحث فى دراســـته بين الاهتمـــام بدراسة الجوانب الجمالية للنص القصصى بوصفه نصا أدبيـــا ، والاهتمـــام بدراسته بوصفه أداء عمليـــا ، فجماليـــات العمل الأدبى تختلف عن جماليـــات العرض والأداء وهو ما يقف عنده البـــاحث لتحديد خصـــائص فن أداء القصص

الشعبى دراميا ٠٠ ويعرف المؤدى الشعبى أو القاص بأنه « المؤدى الذى استوعب الحركة ، والايماءة ، والاشارة ، والنغم ، والايقاع ، الى جانب قدرته على التعبير بالكلمة المصاغة بشكل فنى ، وذلك ضمن اطار تشكيلى أو مادى أمام جمهور » ٠

ومن خلال التجربة الميدانية للباحث نجده قد ميز ، أو قام بما يشبه التصنيف للمؤدين الشعبيين : فهناك المداح أو الموالدى القاص ، والمؤدى للسيرة النبوية ، والمؤدى القاص للقصص الاجتماعى ٠ ويعلق على هذا بقوله : « ٠٠ ومهما اختلف فى تسمية المؤدى الشعبى من شاعر أو منشد أو راو أو قاص أو حتى حكواتى أو محدث ، فان الشكل واحد وان اختلف الموضوع أو النص القصصى الشعبى ، من دينى الى بطولى ، حتى الاجتماعى والعاطفى ، لكونها جميعا تندرج تحت مفهوم الأداء وما يسمى بفن أداء القصص الشعبى » ٠

ثم يؤكد الباحث على حقيقة مهمة عند وصفه للمظهر العام للمؤدى الشعبى ، فهو فى غالب أمره مظهر دينى حيث العمامة والزى الدينى الكامل ، أو الطاقية والزى البلدى الدينى ، وفى أحيان أخرى يرتدى العقال والغترة التى تمثل الزى العربى ، ويرجع ذلك الى أن نشأة المؤدى فى مجتمعه هذا نشأة دينية ، وطبيعة الموضوعات التى يتناولها تعتمد على الأساس الدينى من ابتهالات ومواويل وأزجال ذات طابع دينى ، فضلا عن المديح النبوى والسيرة النبوية بما فيها من ذكر لمعجزات الرسول ٠

ويلتفت الباحث الى حقيقة أخرى ، وهى أن الصيغة المحببة للمؤدى الشعبى عادة ما تكون فى قالب الموال ، فهذه الصيغة محببة للجمهور من ناحية وللمؤدى من ناحية أخرى ٠ ويعتمد المؤدى فى أدائه على عنصرين أساسيين :

الأول : الأداء التمثيلى للمؤدى الشعبى ٠

الثانى : الاستخدام الدرامى للموسيقى ٠

ويعرض الباحث بعد ذلك لعلاقة المؤدى بالجمهور ٠٠ فالمؤدى يتخذ — فى مجتمعه وبين جمهوره — مكانة تحظى بالتقدير والاحترام المتمثل فى حسن متابعة ابداعه وأدائه ٠ وعلاقة المؤدى بجمهوره أثناء الأداء لا تتخذ — بطبيعة الحال — شكلا رئيسيا بحيث ينتج فى النهاية ثنائية منفصلة بين « مرسل ومستقبل » ، بل ان الراوى الشعبى كثيرا ما يسمح لنفسه أن يتوقف عن متابعة قصته الأساسية ليروى طرفة أو موقفا وعظيا أو يقوم بتطويع الكلمات لمقتضى لحن أغنية معروفة لمطرب واسع الشهرة ٠٠ بل انه يسمح لنفسه بالتوقف عن الأداء فى عادة « النقوط » الذى يدفع اما له مباشرة أو لأعضاء فرقته أو لصاحب الحفل ٠

وأنهى الباحث رسالته بمجموعة من التوصيات المهمة نذكر من بينها :

١ — ان المؤدى الشعبى ظاهرة فى حياتنا استطاعت تحقيق استمراريتها ، وهو فنان فرد حقيقى اثبت وجوده ومن الممكن أن يتم توظيف فنه لخدمة قضايا الانسان العربى بصورة ايجابية ٠

٢ — أثبتت الحكاية الاجتماعية المستخدمة ، المنسوجة على منوال السير الشعبية الذاتية ، أن من المستطاع استحداث سير جديدة هادفة تحمل ضمير الشعب وتعبر عنه أصدق تعبير ٠

٣ — التأكيد على أهمية استخدام وسائل حفظ المعلومات الحديثة فى جمع التراث وتصنيفه وتبويبه واسترجاعه من أجهزة الكمبيوتر التى ينبغى أن تزود بها قصور الثقافة فى مختلف المناطق ٠

معرض أرض الذهب

محمد سيد ياسين

ان الوطن ليس قصرا وحديقة غناء وليس واديا حفيا يشقه نهر عظيم على حافتيه زهور برية تفيض جمالا فى ثوبها الزاهى تناجى العيون فى حضن طبيعة خلابة .

ولم تكن الأوطان عبر العصور . جنات عدن أو ينابيع تفيض على أهلها بما تشتهيه الأنفس . كما لم تكن مرتعا للحالمين . هكذا شاء القدير العليم لحكمة لا يدرك من يحيطها متأمل مفكر الا قطرة .

فالموطن ليس الا ذلك المكان الذى ترعرع ونمى فيه الانسان امتدت جذوره على ارضه فتفاعل معه فشكلت بيئته شخصيته وكونت ثقافته . مكان أمن نفسه وارتضى الحياة به فصاغ منه وجدانه . شرع منها دستوره صار على هداها فلم يألف غيره ويأنس غير أهله خيارا .

قد يكون الوطن خيمة فى صحراء أو بيتا فى برارى أو كوخا فى غابة أو واديا أو دون ذلك ديارا مهما تباينت اشكالها واختلفت مواضعها فلدى أهلها أوطان .

ومهما كبرت وتعاظمت أقدار الأوطان أودنت فلم تكن هبة انما هى سعى وكد وجهاد ضد الطبيعة والانسان ضد بنى جنسه الغازين لأرضه .

سنة البشر ـ أشخاصا ـ الحنين للشطر الماضى من حياتهم وذخيرة الدنيا تلك الذكريات العالقة بالأذهان التى تضفى عليها صبغة الماضى شجن وطلاوة وهكذا سنن الأمم نتاج ما تمليه أفئدة شعوبها .

أقيم المعرض النوبى بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين بالمعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة الذى امتد اسبوعا من افتتاحه فى يوم الأربعاء ١٩٨٩/١١/٢٣ حتى ختامه الثلاثاء ١٩٨٩/١١/٢٨ . واننى اذ أعرض الحديث عن الأعمال التى عرضت بالمعرض جملة فانما لصعوبة فصل تلك الأعمال الى أجزاء بفعل الروح الجماعى الطابع الذى طغى بصيغته فبدت الأعمال كلها ككيان واحد للزائرين .

وقد شارك فى المعرض باعمالهم الفنانون :

نادية عبد الفتاح .. حلى نوبية ومشغولات ، نجم الدين يوسف ... تصوير ، محمد دندراوى ... لوحات تصوير ، ناهد شاكر ... طباعة على القماش مستوحاة من العمارة النوبية ، سامى عبد الفتاح ... مجسمات للبيت النوبى ، محسن صبرى ... تصوير فوتوغرافى ، محى الدين شريف ... لوحات تصوير ، يوسف مجاهد ... لوحات تصوير ، سلوى فؤاد ... لوحات تصوير .

وقد صاحب المعرض برنامج للمحاضرات والندوات ابتداء من الجمعة ١٩٨٩/١١/٢٤ .

حيث حاضر الأستاذ محى الدين شريف المؤرخ النوبى عن العادات والتقاليد والفنون النوبية صاحبه فى ذلك عرض بالفيديو لفيلم «تذكرونى»

الذى يتناول تلك الصلة بين النوبيين والنوبة عبر الأجيال والفيلم من اخراج الأستاذ/ محسن صبرى الذى أخرجه بأسلوب المدرسة السائدة الآن بين مخرجى الأفلام التسجيلية من تصوير للرؤية فى مدة زمنية محدودة ومع المواهب الكامنة للمخرج فانما يبشر بمستقبل طيب ، وقد لاقى الفيلم قبولا مما استدعى عرضه خلال يومين بالمعرض وتجاوز عرضه فى اليوم الواحد المرتين .

وفى يوم السبت كان اللقاء المفتوح بين الشباب النوبى وشخصيات متنوعة التخصص منهم د/ مصطفى محمد على والاذاعى الأستاذ/ عبد الفتاح والى والأستاذ الصحفى عبد الفتاح البارودى والشاعر النوبى / محمد سلمان جدكاب وآخرون .

وفى يوم الأحد قدم الشعراء النوبيين انتاجهم .

وفى يوم الاثنين كانت محاضرة د/ عبد الرازق عبد المجيد عن النوبة فى العصر الاسلامى .

وفى يوم الثلاثاء كان ختام أيام المعرض ، وفيه صورت كاميرات التليفزيون المصرى المعرض وأجرت لقاءات مع بعض العارضين لتعرض ببرنامج الفن والثقافة .

وأعقب التصوير تقديم نماذج غنائية من الفولكور النوبى للفنانين الشباب/ ناصر الحاج وأشرف باطه وهشام باطه .

وهكذا أسدل الستار على المعرض التحضيرى وفى الخاطر أن يكون بيننا لقاء فى معرض شامل متكامل فى شهر ابريل من العام القادم ولا يدرى سوى الله مصير هذا اللقاء ولا نملك الا أن نأمل فى الغد خيرا .

ضم المعرض بعض الأدوات الحياتية النوبية « المستخدمة فى الحياة اليومية » والتى ما تزال يستخدم البعض منها . ومنها « الأجول » أى « قارورة عطر » وقد تأخذ شكل قارورات العطر غير أنها مستديرة وحجمها أكبر بكثير ومصنعة من الخشب بطريقة الحفر من جزءين كالاناء وغطاءه الذى له مقبض فى منتصفه بشكل النصف الأعلى من الدائرة يوضع به عطر الصندل على هيئة أخشاب رقيقة تصفها برائحتها ويزين الأجول فى الغالب باللون الأحمر والأسود فى تناسق بدائى . وتستخدمه أم العريس وأهله وأبناء جيرانها فى البيوت والنجوع عند زواج نجلهم فى طقوس منها ان يتطيب الزائر بهذا العطر من الأجول . كما ضم المعرض من الأدوات الحياتية النوبية أطباق الخوص وخاماتها من النخيل بمختلف أشكالها وتنوع استخداماتها . وأطباق الخيط وهى على نمط أطباق الخوص باستبدال سعف النخيل بخيوط القطن المستخدمة فى أشغال التريكو وقد تتميز أطباق الخيط عن الخوص بأن أحجامها صغيرة نسبيا ويقتصر استخدامها على تقديم الفشار النوبى والبلح للضيوف أو للزينة على الجدران . وفى خامات النخيل عرض البرش النوبى بألوانه الثلاثية البدائية التى تضفى عليه وقارا كما عرضت أيضا لخامات ومراحل لم تكتمل لعمل البرش كوسيلة توضيحية للزائر . وكان من المعروضات الرحى النوبية المنحوتة من حجر صلد فى شكل مستدير معروف ولها أشكال متماثلة فى بعض دول الشرق وأفريقيا . « والدوكة » التى ينضج عليها الخبز صنعت من الطين المحروق فى شكل دائرى ، لها سطح أسود أملس ينظف قبل وضع العجين بزيت الخروع ، كما ضم المعرض الأوانى الفخارية على اختلاف استخداماتها . وكان بديهيا أن تعرض الملابس النوبية فى تابلوه خاص بها حيث عرض نموذجان لملابس الرجال الناصعة البياض فللرجال بالنوبة رداء للخروج والزيارات مماثل لرداء رجال الاقليم الشمالى بالسودان وأقرب أيضا للرداء العربى بدول الخليج مع بعض الاختلافات تنحصر فى وسع الكم عند أطرافه وانها بلا ياقة ، أما رداء البيت ويسمى العراقى ويعد من قماش شفاف خفيف ويختلف عن رداء الخروج فى قصر الأكمام وقصر طول الجلباب الذى لا يتعدى الخمسة سنتيمترات أسفل الركبة ورداء العمل يختلف فى ان لونه أزرق غامق بينما العراقى أبيض اللون ولكنهما فيما دون ذلك متطابقان تماما ، كما عرض من ملابس النساء نموذجان احدهما يسمى « بالكوفة » وهو أقدم زى نسائى معروف للآن بالنوبة ويمتاز بأنه فضفاض جدا ومميز بطول أكمامه التى تغطى اليدين ولا ترتديها الآن الا العجائز .

أما الآخر فتستمد خطوطه من موضة «الكومة» باضفاء بعض التطوير وتستخدمه نساء النوبة عامة وهو من نفس القماش تقريبا ، واللون الأسود هو الشائع فى ملابس الخروج النسائية وقد عرضت الحلى النوبية التى توضع على الأذن وعلى الصدور والجبهة على اختلاف أشكالها وأحجامها ومسمياتها • وهى مصنعة من الذهب والناظر المتأمل لواحدة منها ولتكن على سبيل المثال احدى الحلقان يلحظ ان ما عليها من رسوم يتخذ التماثل فى الفن تبسيطا اذا افترض انتصاف الشكل الدائرى أو المثلث سيجد وحدة زخرفية فى المنتصف على جانبيها وحدتان متماثلتان فى الشكل • بعضها قد تأثر بالفن الاسلامى فخرجت تلك الوحدات من الحلى على هيئة هلال ونجوم وتوضع ما بين واحدة وأخرى حبات من الأحجار الكريمة • وذلك واضح فى الحلى المزين لصدر النساء الذى تم عرض نماذج منه •

أما اللوحات التصويرية فتجسد رؤية أبناء النوبة فمنها تسجيلات لعادات والعاب نوبية ومناظر للبيوت النوبية على اختلاف أشكالها فى حضن الموطن على حافة النهر ولوحات تمثل نساء يشتغلن بأعمال الخوص فى خلفياتها تظهر بعض ملامح البيت النوبى والطبيعة الساحرة وكذلك بعض الأدوات النوبية كيفما يفرض المكان والمنظر الذى تجسده اللوحة • ولعل من أروع اللوحات لوحة تجسد فتاة نوبية وهى تنضج العجين على الدوكة ومكمن عظمتها فى تجانس ألوانها وتناسقها وهى تبدو لناظريها كمشهد حى ينبض بالروح ، وهناك لوحة خرجت على اطار اللوحات العام والنمط المألوف فيما عرض من لوحات من تجسيد لمشاهد الحياة بالنوبة الى عرض رؤية فلسفية لرجل تركت على وجه السنين آثارها فى وضع يوحى بالشرود رسمت على أرضية سوداء الا من فتحة ينبعث منها شعاع نور تدخل عنوة فتضىء جانب من وجه الرجل وينبعث الشعاع من جدار يمثل رقمى خمسة وعشرين مكتوب بالعربية وفى حضن الرقمين منظر يوحى بالنوبة القديمة • وكان من المعروضات نموذجان « لماكيت » للبيت النوبى الفاديجا ـ والكنوز « كما عرض من الجبس واجهات للبيت النوبى ومن الأفكار المبتكرة التى طوعت للطباعة لاظهار نواحى جمالية تلك اللوحات من القماش المطبوع عليها وحدات من مداخل البيوت النوبية بألوان مختلفة لاقت استحسانا من الزوار وهى جديرة بالدراسة للاستفادة منها فى خلفية مسرح تعرض عليه أعمال فنية نوبية •



مشغولات الزىّ والزينة لبدويات الوادى الجديد



ـ لجنة الإشراف والمناقشة والحكم ؛ وتتكون من أ . د قاسم محمد حسين ، أ . د سامية حسين عبد العزيز ، الباحث أشرف عبد القادر ، أ . د سليمان محمود حسن أ . د فوزية حسين مصطفى .

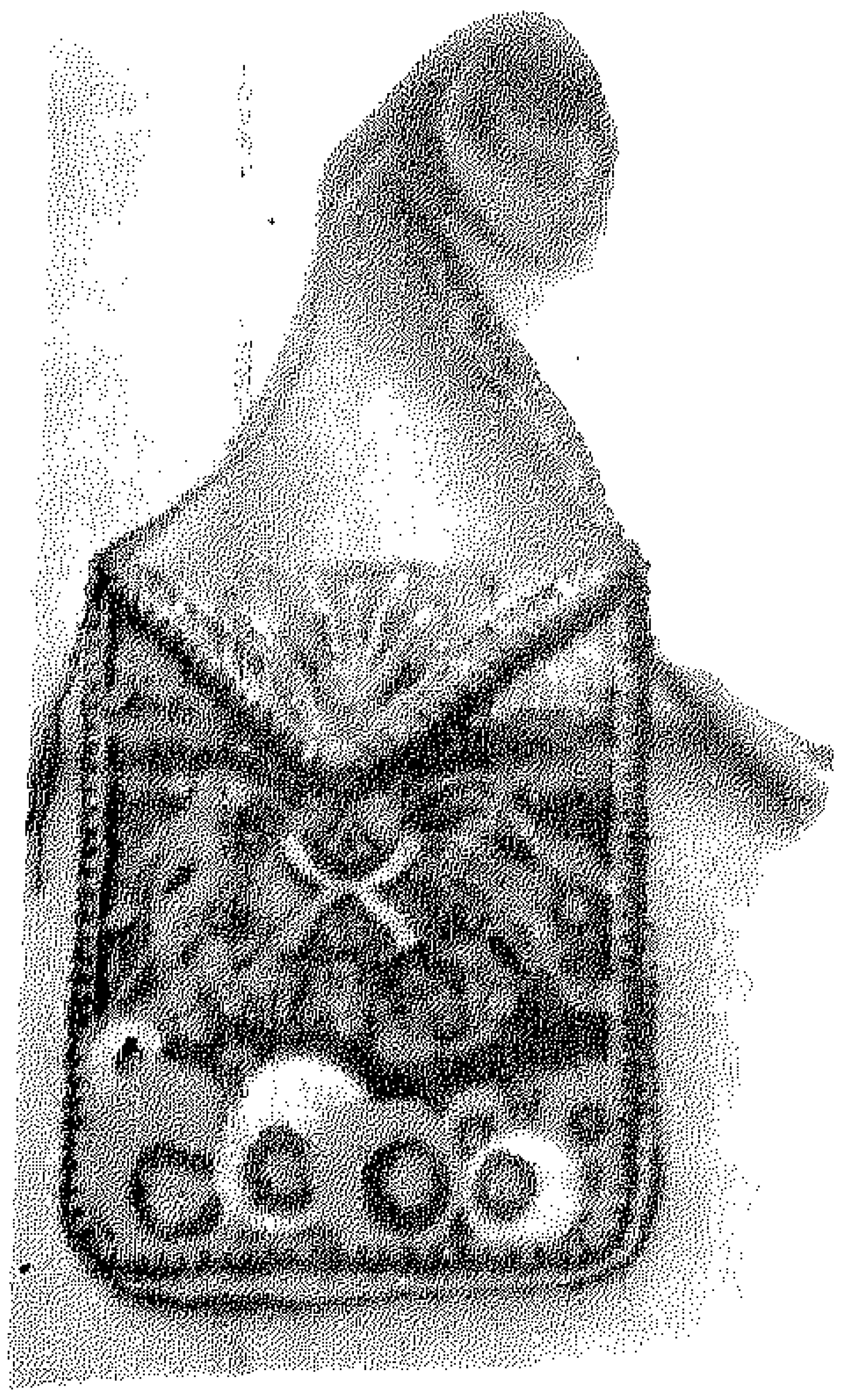
ـ الوحدات الزخرفية لمجموعة من ثلاثة أزياء بدوية تعبر عن أعمار مختلفة .





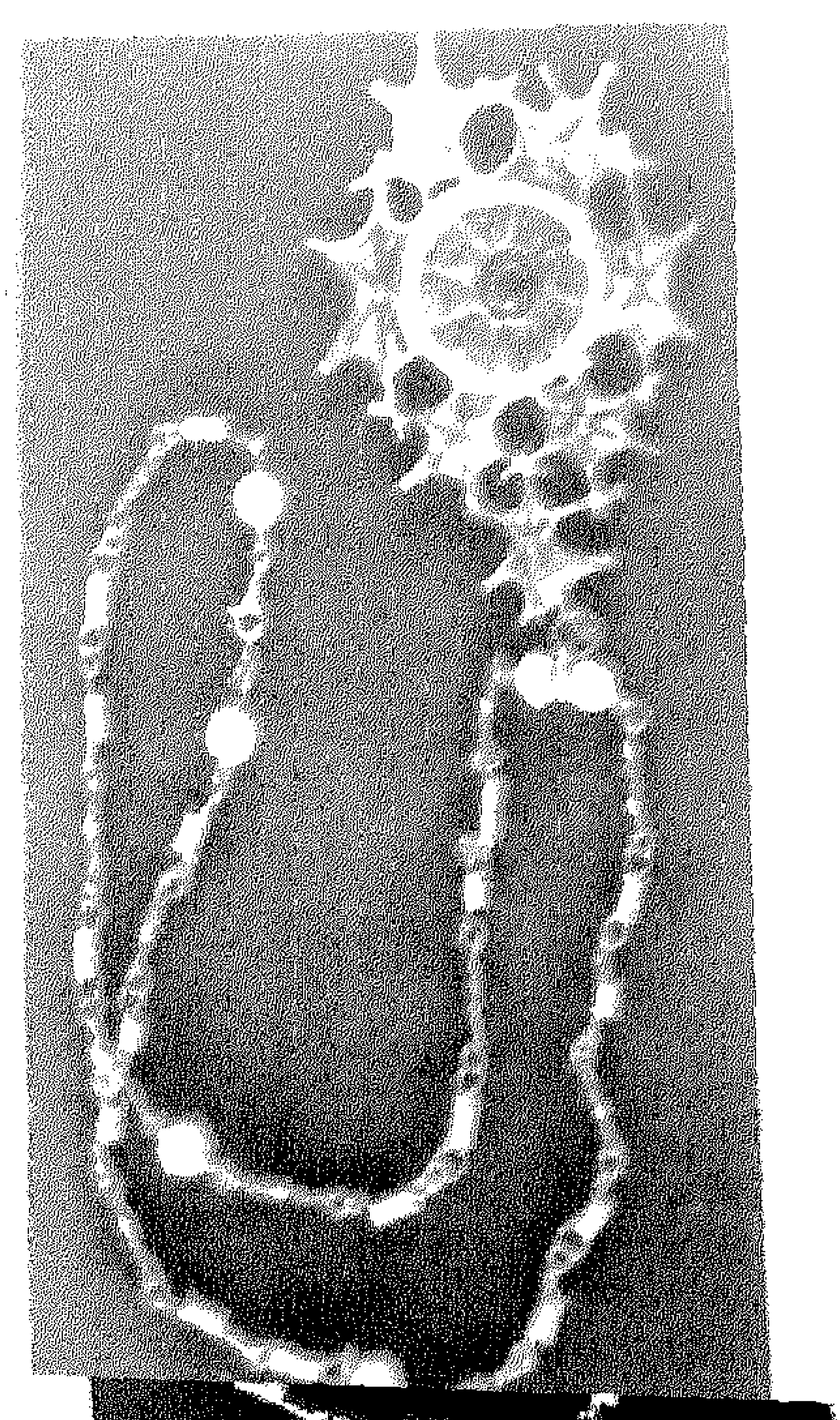


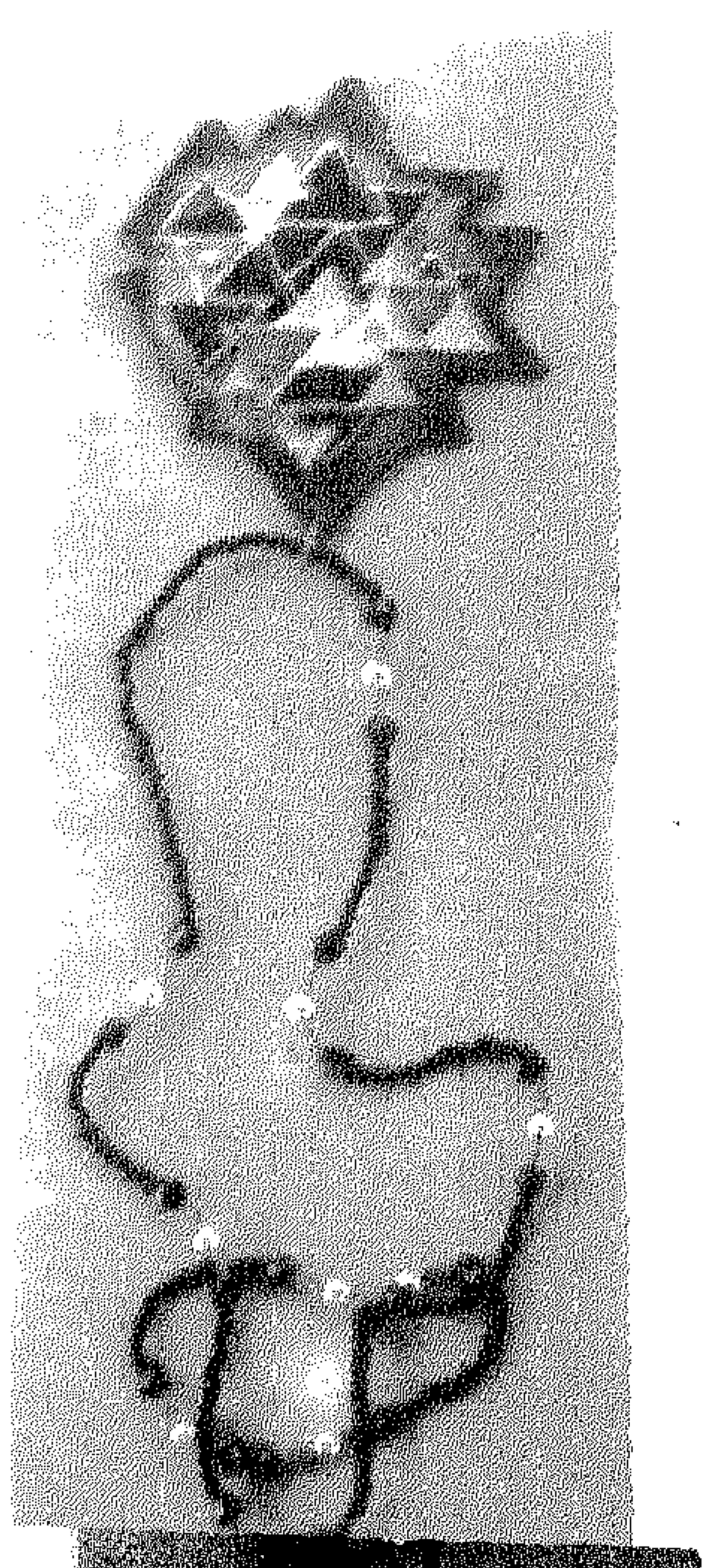
ـ من أعمال الباحث أشرف عبد القادر فى توظيف وإستلهام الوحدات الزخرفية البدوية فى أعمال فنية حديثة مثل : حقيبة للسيدات من الجلد ومجموعة من الحلى والزينة التى تزخر بالوحدات الزخرفية البدوية .

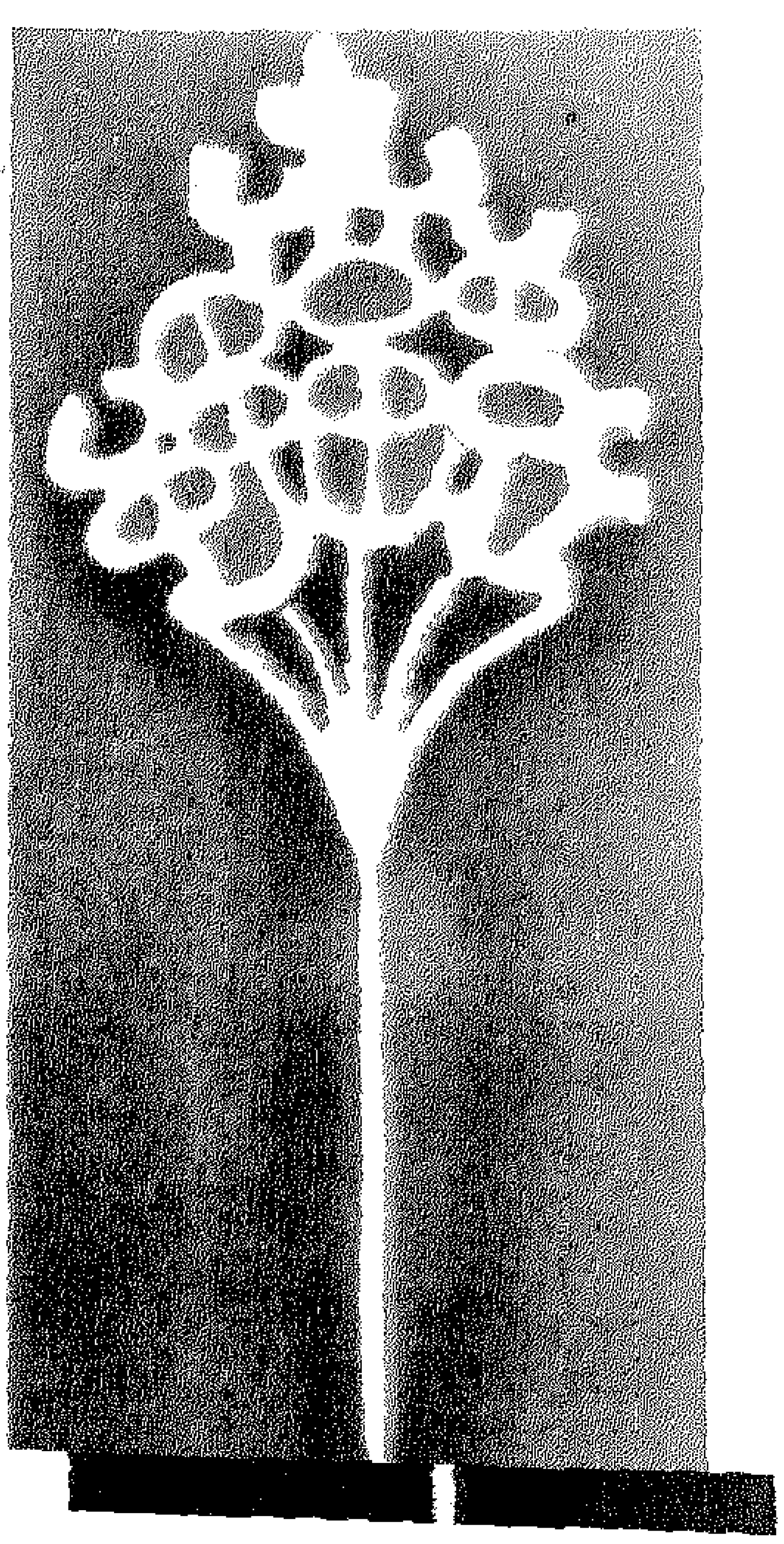












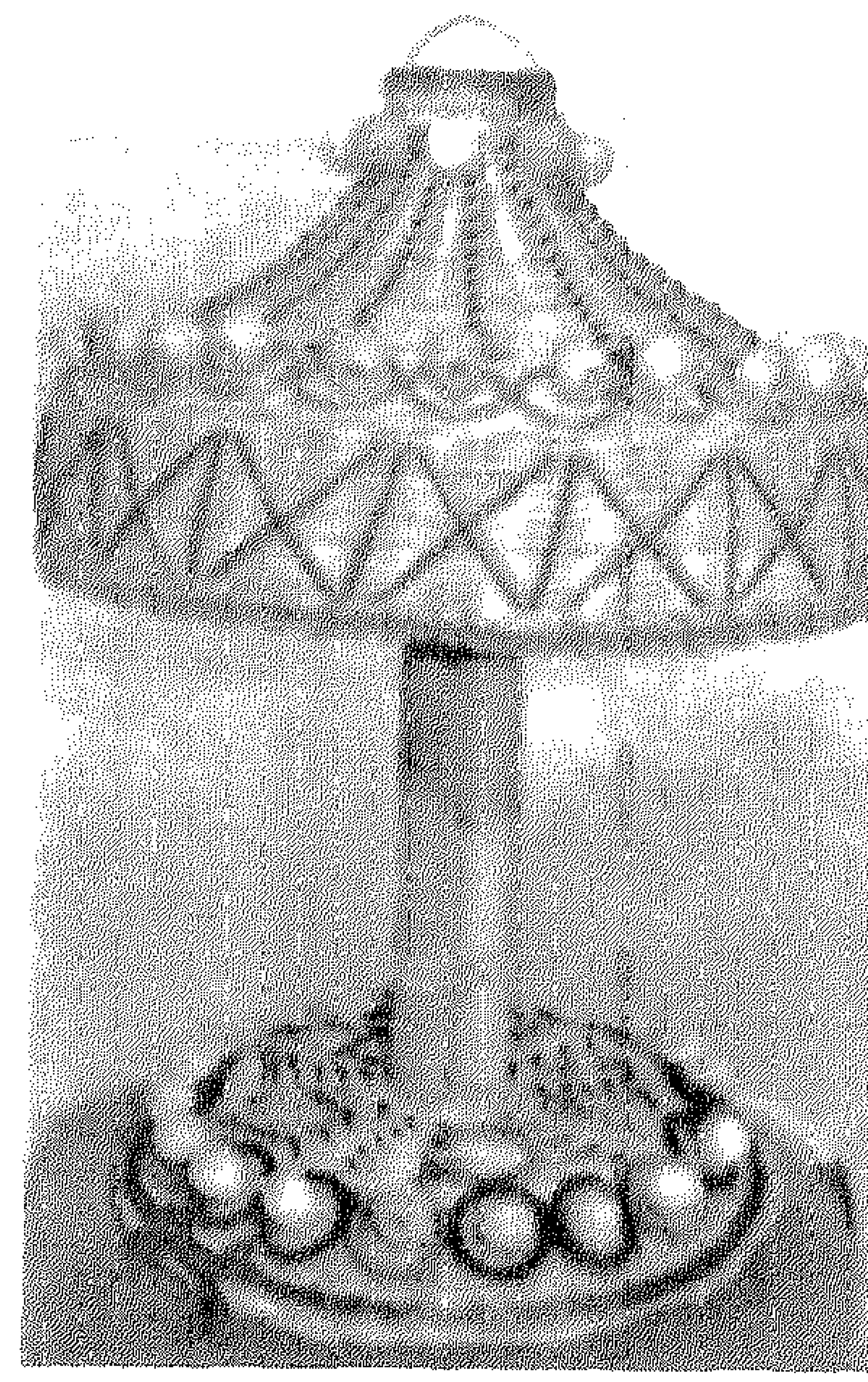


إستلهام وحدات زخرفية شعبية



في أعمال فنية حديثة

للدكتورة
ليلى كمال فتوح



رسالة ماجستير عن فن الأداء في القصص الشعبي





البشارية

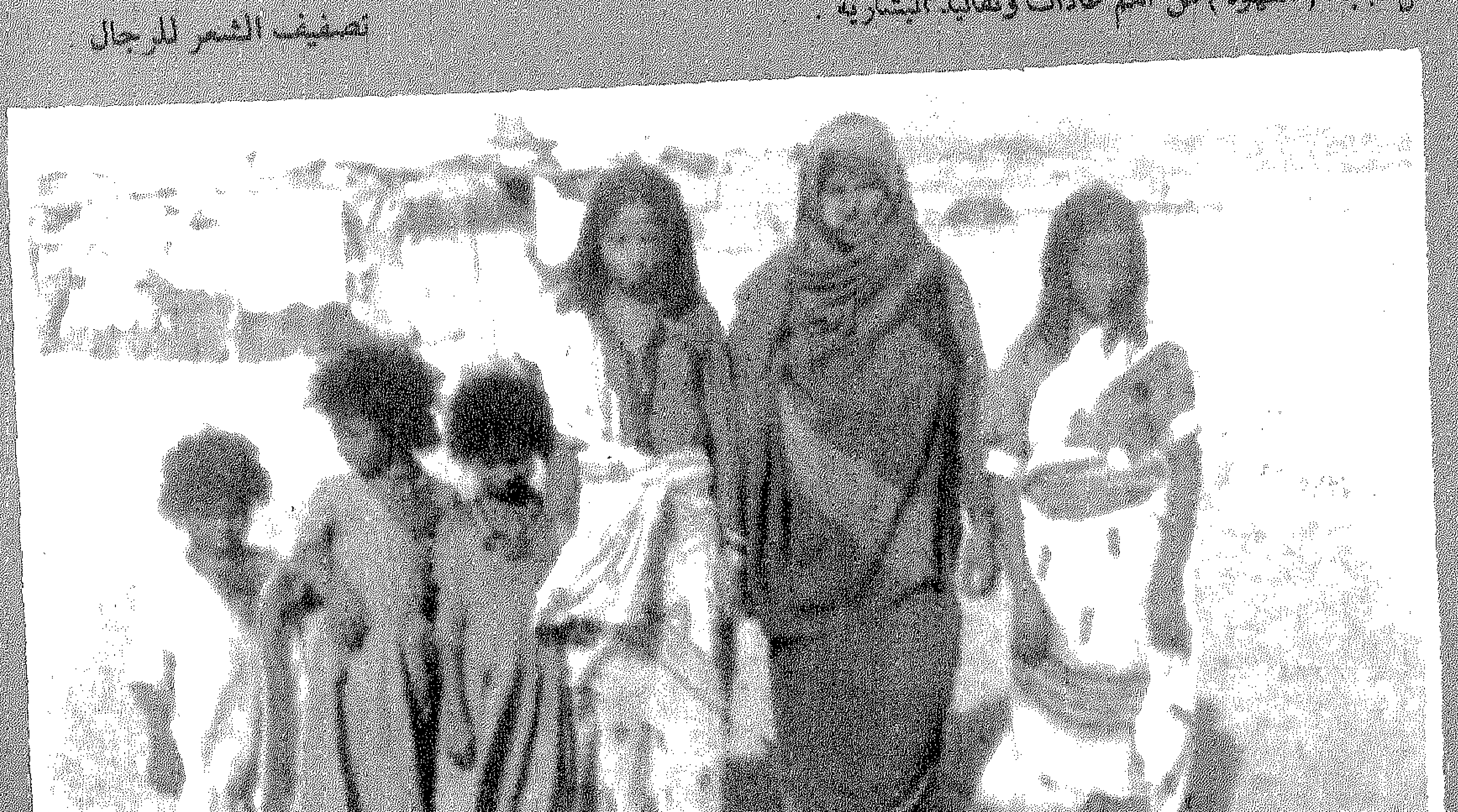
سكان الصحراء



تصفيف الشعر للرجال .



عمل الجبنة (القهوة) من أهم عادات وتقاليد البشارية .





من أدوات الزينة للنساء .



من طرق تصفيف الشعر وتجميله بالرقائم والحلى

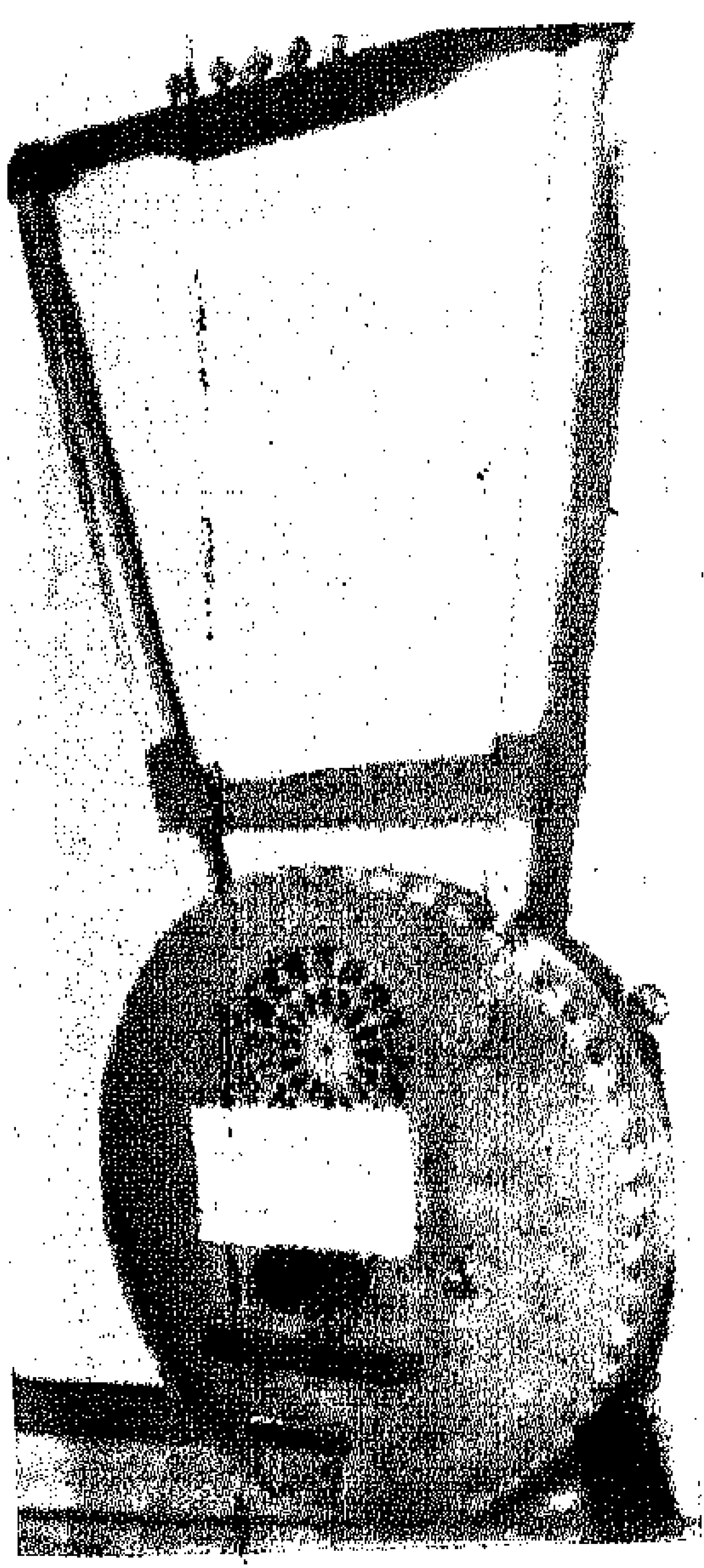
عروس من البادية مع أهلها .



طفلة ترتدى الحجاب ضد الحسد .

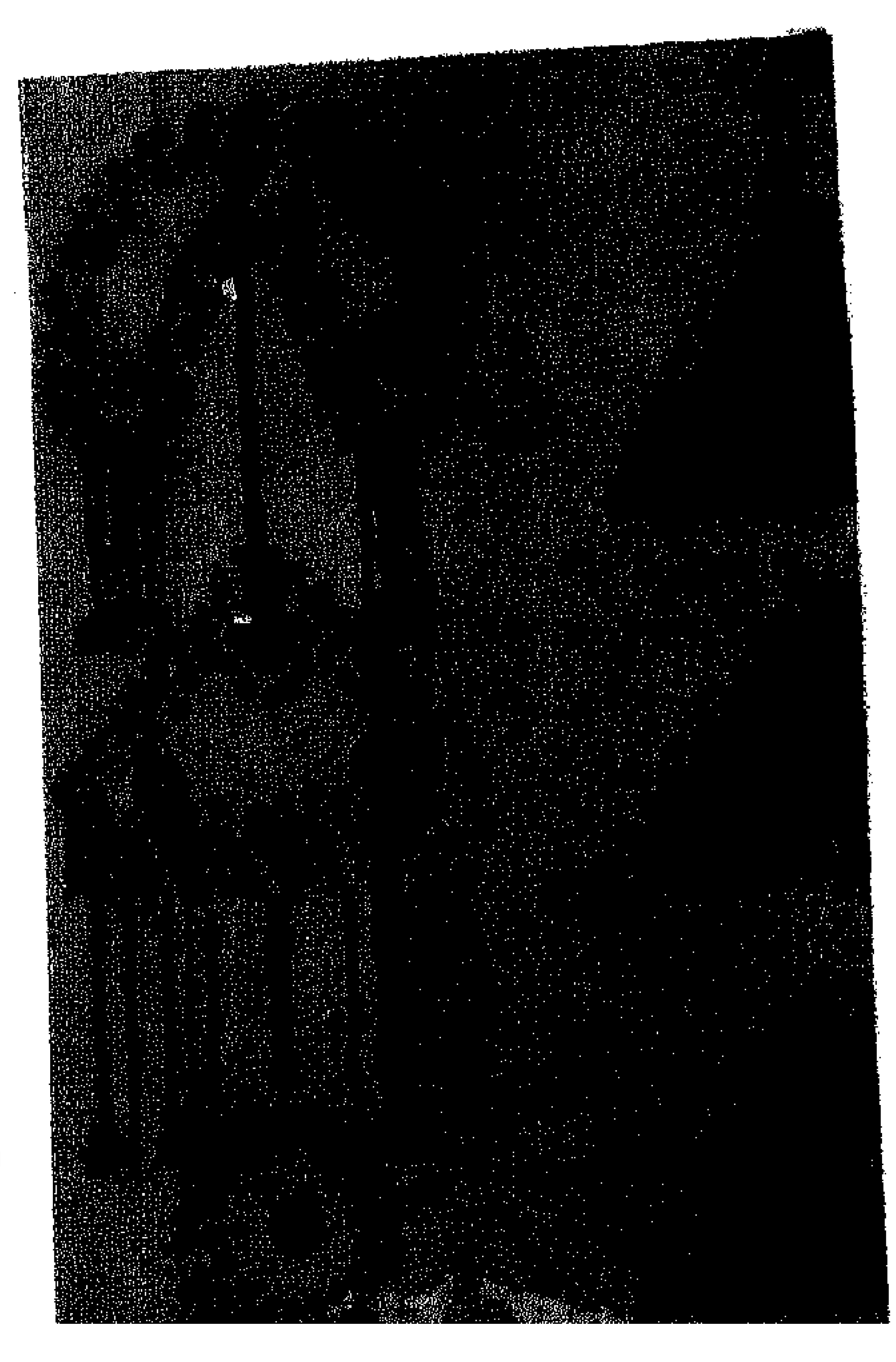


معرض أرض الذهب



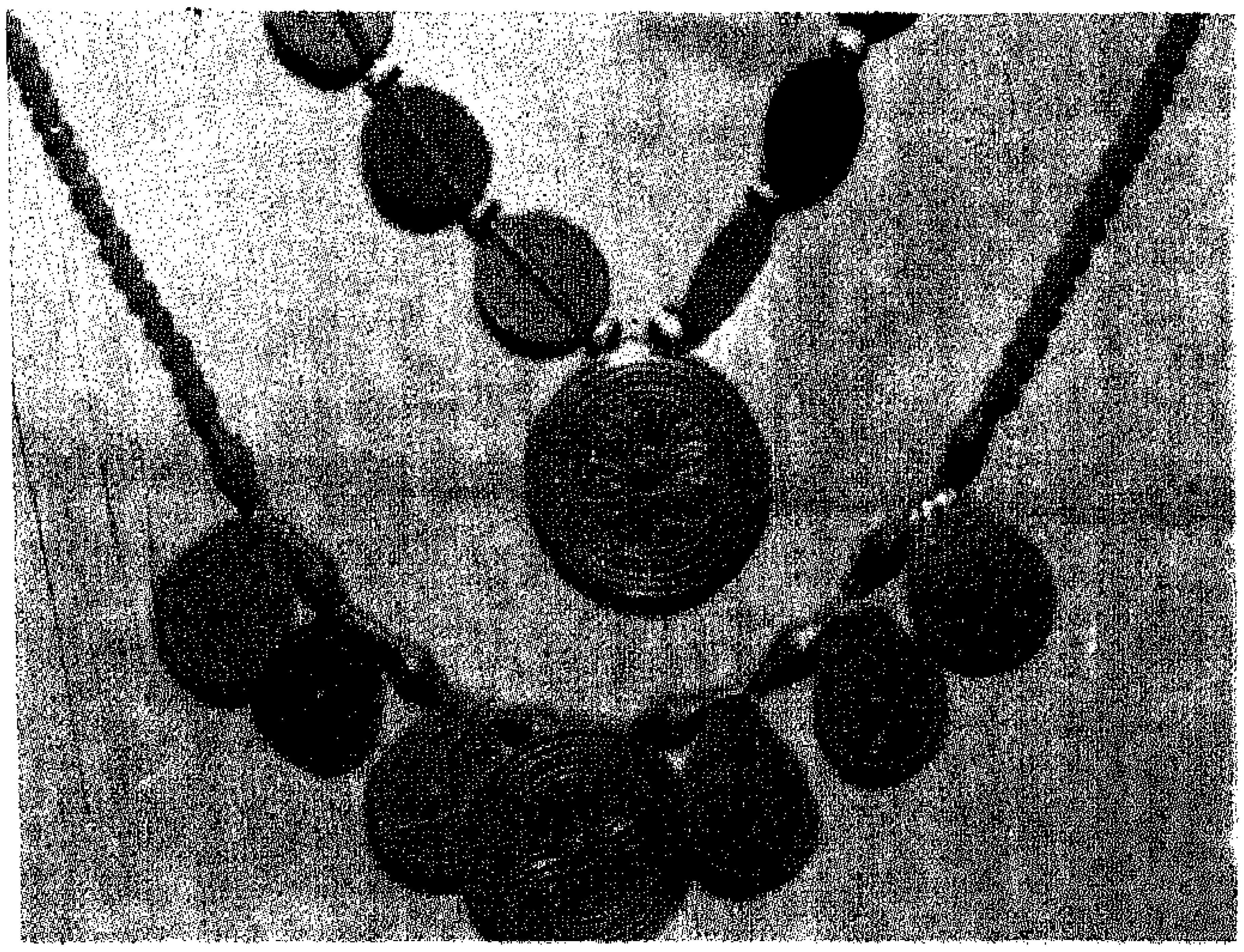
ـ آلة الطنبورة من أقدم الألآت الموسيقية المصرية التى يُحافظ عليها أهالى النوبة .

تزيين غرفة العروس بمشغولات من الصوف والحرير الملون





ثوبان من أزياء النساء فى النوبة ويظهر الثوب التقليدى (الجرجار)



ـ قلادة نوبية تقليدية من الذهب المنقوش بالحفر البارز وهى من الحلى التى تحرص على التزيين بها نساء النوبة .

ـ حلق من الحلى النوبيه التقليدية التى تتزين بها النساء فى النوبة وتظهر مجموعة من النقوش المميزة لهذه الحلى .



ـ إبريق الماء النحاسى من أهم قطع الأثاث الأساسية فى البيت النوبى .



الأراجوز



ـ الفنانة مرفت أمين فى التعبير عن جانب من جوانب حياة المرأة المصرية فى إعداد وجبة طعام من الملوخية الخضراء .



ـ مرفت أمين وعمر الشريف فى لقطة من لقطات الفيلم التى تزخر بقدرات هذا الفنان العالمى .

الأرجوز

أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبي

د. ياقوت الديب

استعراض بانوراما السينما في مصر ، في محاولاتها الاقتراب من تراثنا الشعبي ـ منذ مشروع فيلم « جحا » عام ١٩٢٩ ، الذى لم يكتمل ـ يلفت النظر الى أن هذه السينما كان لها تعامل بشكل أو بآخر مع هذا التراث ومادته الغنية بطرق مختلفة ، منها ما وقف عند حد النقل الساذج والسطحى غير الموجه مستعينا ببعض الصور أو المواد التراثية مثل : الحكم والأمثال الشعبية ، المعتقدات ، العادات ، التقاليد ، الرقصات ، الأغاني ، الموسيقى ، الأزياء ، الايماءات .. الخ ، لمجرد اضفاء صفة « الواقعية » أو التمسح بها ، وبالتالى كسب شعبية أو جماهيرية تضمن رواج هذا الفيلم أو ذاك .. وهذه تمثل الغالبية العظمى من الأفلام المرتبطة بالتراث . ومنها ما تخطى حدود هذا التعامل أو المحاكاة الفجة والمصطنعة ، وعبر لآفاق تعبيرية أكثر وعيا وأعمق فكرا وأغنى عطاءا وأبلغ أثرا في جمهور المشاهدين أو المتلقين .. وهذه تمثل القلة القليلة من الأفلام ذات النكهة التراثية .

وفى الحالتين لم تشهد السينما المصرية فيلما تعامل مع تراثنا الشعبى ومواده المتنوعة والمتعددة ، تعاملا يضيف للتراث قيما جديدة وللسينما شكلا متميزا على اعتبار أنها ـ أيضا ـ فن جماهيرى منتشر . وفى احسن الأحوال وقفت السينما فى تعاملها مع هذا التراث عند مستوى « الاستغراق » على بعض التحوير كما فى أفلام : « حسن ونعيمة » لهنرى بركات ، « أدهم الشرقاوى » لحسام الدين مصطفى ، « سيد درويش » لأحمد بدرخان ، «المماليك» لعاطف سالم ، « المغ وعبده الحامولى » لحلمى رفلة ، « شفيقة ومتولى » لعلى بدرخان .. وغيرها من الأفلام التى لم تتخطى حدود الحكاية الشعبية المرتبطة بزمان ومكان معينين .

وعلى الرغم من تعدد مستويات توظيف التراث الشعبى وتنوعها ، كما أشار بذلك الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسته الخاصة بهذا الموضوع حيث ذكر خمسة مستويات لهذا التوظيف : استعادة التراث مع بعض الاضافة ، الاستلهام الموضوعى عن بعد ، الاستلهام الجمالى شكلا وموضوعا ، الاستعادة مع التفجير ، وأخيرا مستوى المواجهة مع التراث ·· على الرغم من ذلك لم تشهد السينما فى مصر أفلاما يمكن أن نضعها تحت أى من هذه المستويات ·· اقتصر التعامل فقط – فى أحسن الظروف – على التقاط بعض المفردات أو الصور التراثية المترابطة بعادات الشعب وتقاليده وأقواله وحكمه وأمثاله ومعتقداته ، بهدف خلع صفة « الواقعية » على هذه الأفلام ، فوفق بعضها فى توظيف هذه المادة أو تلك وأخفق بعضها الآخر ·· من أفلام النوع الأول نذكر : « بداية ونهاية ، شباب امرأة ، الفتوة ، الوحش ، الزوجة الثانية ، القاهرة ٣٠ » لصلاح أبو سيف ، « الأرض » ليوسف شاهين ، « ذرب المهابيل » لتوفيق صالح ، « البوسطجى » لحسين كمال ، « خان الخليلى » لعاطف سالم ، « قنديل أم هاشم » لكمال عطية ·· وغيرها من الأفلام · أما من أمثلة أفلام النوع الثانى فهى الغالبية العظمى من معظم أفلامنا التى لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بتراثنا الشعبى ·

بعد هذا المشوار الطويل للسينما المصرية فى تعاملها مع التراث الشعبى بالشكل الذى رأيناه ، نجدها اليوم تفيق من سباتها العميق وتنهض على يد المخرج الشاب « هانى لاشين » فى فيلمه « الأراجوز » ·· تلك التجربة الرائدة والفريدة التى تستحق منا وقفة تأمل طويلة ، ودراسة متأنية مستفيضة نقوم خلالها بالابحار فى عالمى : السينما ، والتراث الشعبى ، لعلنا نستطيع التوصل الى تحديد أجرومية لغة الفيلم السينمائى عند تعامله مع التراث ، والتى لاشك فى أنها تختلف كل الاختلاف عن قواعد الفيلم الذى يتعامل مع أى شىء آخر لا علاقة له بالتراث ·

وهذه الأجرومية الجديدة التى جاء بها « هانى لاشين » – صاحب فكرة فيلم الأراجوز ومخرجه – يمكن أن نستخلص قواعدها ونلخصها فيما يلى :

أولا : تعدد المادة التراثية وتنوعها ، تنوعا شديدا شمل : المثل الشعبى ، المقتطف الدينى ، المعتقد الشعبى ، الأغنية الشعبية ، الاحتفالات والموالد ، العادات والتقاليد ، الأزياء ، الايحاءات ·· الخ هذه الصور ·

ثانيا : اعتمد الفيلم على أداة شعبية منتشرة بين أهل الريف والحضر – على حد سواء – وهى « الأراجوز » الذى ارتبط به الناس ، كما ارتبطوا بالفرجة على « خيال الظل » ، « صندوق الدنيا » ، « اللعبات التياترية » ·· وغيرها من اللعبات الشعبية ·

ثالثا : تعامل الفيلم مع التراث الشعبى فى أرقى مستويات التعامل ، وهو مستوى « المواجهة مع التراث » مستعينا بكل صوره ومواده للتعبير عن قضايا معاصرة ملحة تتلخص – كما جاء على لسان الأراجوز – فى مقولته : « أنا بدافع عن الناس والعرض والأرض » ، متخطيا بذلك مستوى « الاستغراق فى التراث » والتعامل مع الأراجوز كلعبة شعبية للتسلية والترويح أو للهو وتزييف الوعى وتغييبه ·

رابعا : توفر لهذا الفيلم – فى جانبه الفنى – سمات جمالية متميزة ومتفردة ·· هذه السمات يمكن الاستدلال عليها من خلال : ما يسمى ب « سينمائية الفيلم » فى شقيها المرئى والمسموع ، ومن خلال استغلال السينما كوسيلة اتصال جماهيرى لها فعاليتها وتأثيرها الهائل ، وكذا من خلال لغته السينمائية الخاصة التى عبر بها عن فكرة الفيلم واطاره الفلسفى بتوظيفه كل الامكانات المتاحة فى اتفاق تام وفى غير نشاذ ·

خامسا : جاء هذا الفيلم فى صورة لايستطيع أى من المهتمين بالسينما – الجمهور العام أو الجمهور الخاص – الا ينفعل بها حسيا وعقليا ووجدانيا · فالفيلم على المستوى النقدى ، بشكل خاص ملىء وغنى وثرى بكل المعطيات والعناصر الفكرية والفنية التى تفرض علينا حتمية الكتابة وابداء الرأى ، على عكس الكثير من

الأفلام التى بليت بانتاجهـــا السينما المصرية وبخاصة فى العقدين الأخيرين ٠

فالمتأمل لخريطة الانتاج السينمائى فى مصر ، تصدمه تلك الصورة القاتمة لهذا الكم الكبير من الأفلام التى هى بحق ، دون مستوى التنـاول النقدى ٠٠ أقول هذا ليس ترفعا من قبل النقاد أو تعاليـــا ٠٠ فالحقيقة المؤلمة أن هذه الأفلام ، السيئة السمعة والرديئة المستوى فنيا وفكريا ، لايتوافر لها الحد الأدنى من قواعد فن السينما ، أو بديهيات البناء الدرامى الذى يجذب الأقلام للكتابة عنها ٠٠ هذه على أية حال مجـرد وجهة نظر شخصية قد تكون صحيحة أو خاطئة !!

أما فيلم « الأراجوز » لهانى لاشين ، فهو يمثل أحد النماذج الفيلمية الجديرة بالتناول ، وعلى جميع مسـتويات النقد : المستوى الوصفى ، المستوى التفسيرى ، المستوى الجمالى ٠٠ قبل الوصول الى وضع الحكم النقدى ٠ ولاشك أن فيلما يمكن تنـاوله بهذا الشكل ، لهو جدير بالدراسة والاهتمام ، وعلى الجانب الآخر فهو بمثابة الفيلم النموذج لتوظيف التراث الشعبى وفى أعلى مستوياته (مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره في آن) ٠

الفيلم على المستوى الوصفى (الصـــورة ، والصوت) جاء متميزا لتوفر الحس الفنى العالى والوعى بمفردات البناء الدرامى (مونتـاج كمال أبو العلا ، مدير تصوير محسن أحمـد ، صوت جميل عزيز ، موسيقى عمـار الشريعى ، ديكور رشدى حامد) ومايسترو العمل المخـرج الشاب هانى لاشـين الذى قدم أعمالا متميزة شاهدناها على شاشة التليفزيون (فيلم « أيوب »، السهرة التليفزيونيـة « عندما يأتى المساء » ، المسلسـل التليفزيونى « البـاقى من الزمن سـاعة ») ٠

لهذا جاءت لقطـات الفيلم ومشـاهدة فى تكوينـات مريحة للنفس ، مبهرة للعين تفيض بمشاعر انسانية فياضة ومتوهجة ، ومفـردات ذات دلالات قوية موحية ٠

وتبرز جماليـات الصـورة ، وبراعة شريط الصوت منذ المشـهد الافتتاحى الذى وضـح تصميمه الفنان « جبران » فى اختياره لصـور تحكى تراثنا الشعبى وأبطالنا الشعبيين أمثال : أبو زيد الهـلالى ، وعنترة بن شداد ، والظاهر بيبرس ٠٠ وغيرهم ، وعلى نغمات من موسيقانا الشعبية الأصيلة ٠٠ انها اختبـارات موفقة منذ اللحظة الأولى ٠ ثم تتوالى اللقطات والمشاهد التى تؤكد تميز هذا الفيلم وتفرده ، ومنهـا – على سبيل المثال لا الحصر – المشهد الأول فى بيت « الأراجوز » (محمد جاد الكريم) وابنه «بهلول» (هشام سليم) و (كلوزات) العين والأذن على الطفل الذى يتلقى من أبيـه ٠ مشـهد القهوة وعلامات نكسـة يونيـو ٦٧ على الوجوه وعلى الجدران وصـورة عبد الناصر المعلقة فى بيت الاراجوز ٠ تحديد الزمن عن طريق الاكسسوارات (صور أم كلثوم وعبد الحليم وعبد الوهاب) والاستعانة بشريط الصـوت بلا حوار مباشر أو صورة عفى على استخدامها الزمن ٠ مشهد الاستعانة بالأراجوز لتوليد جاموسـة أم رتيبة فى حظيرة البهائم ٠ مشهد حلاقى سوق القرية وانسحاب « الأراجوز » لشهدى أفندى لكتـابة خطـاب لابنه بهلول ٠ مشهد « الأراجـوز » فى القهوة بعد تعاطيـه الحبوب المنشطة للجنس وفشله فى الاقتراب من « أنغام » (ميرفت أمين) وعلى صوت أم كلثوم « ياظالمنى » ٠٠ وغيرها من المشـاهد التى تكاملت فى معطياتها المرئيـة والمسموعة وفى نسـيج مترابط يثير الانفعالات الوجدانية لدى المتلقى دون تكلف أو تعمد ٠

على المستوى التفسيرى يتخذ صـانعو الفيلم ومخرجـه على وجـه الخصوص (وهو صـاحب الفكرة) « الأراجوز » – كلعبة شعبية واسـعة الانتشـار – وسـيلة للتعبير عن رؤية نقـدية اجتماعية للمجتمع المصرى طوال العقود الثلاثة الماضية وبالتحديد منذ قبيل نكسة يونيو ٦٧ وحتى ما بعد عبـور ٦ أكتوبر وما صاحب هذه الفترة من ظواهر اقتصادية ، واجتماعية كبرى ٠ وهنا نعرج الى اشكالية توظيف التراث الشعبى فى السينما المصرية ٠

نعود للتذكير بأن السينما المصرية على طول تاريخها ، لم ترتقى فى تعاملهـا مع تراثنـا الشعبى الى مستوى « المواجهة » مع هذا التراث ،

وتجمد تعاملها عند حدود نقل الحدوتة أو الحكاية الشعبية ، وهذه لاتمثل سوى أداة ضمن مئات الأدوات التراثية الغنية والتى توحى كل أداة منها بالعديد من الاستخدامات الدرامية • لكن تبقى موهبـــة المبدع ، وتوفـر الرؤية لديه ، ومقدرته على التعامل مع المادة التراثية باستخدام أدواته هو •• تبقى هذه العوامل الحدود الفاصلة لتميز مبدع على آخر •

وفى اطار استخدام أو توظيف « الأراجوز » بالتحديد فى أفلامنا المصرية نذكر لمخرجنا الكبير صـــلاح أبو سيف فيلم « الزوجة الثانيـــة » (انتاج ١٩٦٧) - الى جانب توظيفه لصندوق الدنيا في نفس الفيلم - فظنى ان لم تخنى الذاكرة انه أول فيلم مصرى يتم فيه توظيف احدى المواد التراثية توظيفا يرتقى الى مستوى الاستلهـــام الجمالى شكلا وموضوعا ، فكان أراجوز أبو سيف فى هذا الفيلم بمثابة الضمير الحى أو المحـــرك للأحداث ، والمعبر عن مكنونات النفس البشرية (بطلة الفيلم سعاد حسنى « فاطمة » فى مواجهتها لظلم العمدة واســـتبداده صـــلاح منصـــور « عتمان ») •

وبعد حوالى عشرين عاما يعود الينا «الأراجوز» من فكرة واخراج هانى لاشين ، الذى حقق من خـــلاله أعلى وأغنى مستويات التوظيف للمادة التراثية فأراجوزه هنا ، البطل الشعبى الهام :

أراجوز وشجيع والدنيا ميدان
فارس •• حارس ، واقف ددبان
اذا كانت الدنيا مكان ، وزمان
ياحمى الغلبانة ، والغلبان ••

وهو ، لسان حال الناس ، المعبر عن قضاياهم الاجتماعية :

عريس مخلع
طز مهكع
يحموك •• بحبة جوزه

وهو ، كاشـف الاعيب المنحـرفين من أفراد السلطة وأطماعهم :

شيخ الخفر
ياحلاوة عليه
خبا البقرة •• بين رجليه

وهو ، المهموم بقضـــية الوطن (نكســـة يونيو ٦٧) :

مونـولوج : الحرب مانتهتش •• حتقول ايه بكرة للناس •• الدنيا ع الحلوة والمرة •• وكل ليل وله نهار •

وهو ، المعبر عن فرحـة الشعب ، واعتزازه بوطنيته (حرب الاستنزاف) :

مونولوج : أمال كانوا فاكرينا ايه ؟ نسوان . حنحط ايدينا على خدنا ونسكت !

وهو ، الداعى لتربية الجيل الطالع على عزة النفس ، وحـب الوطن ، والوعى بقضـــــايا ومشاكله ، من خـــلال تعميم فكرة « أراجوز » المدارس ، وتطويرها والخروج بها من عالم القرية المحدود لآفاق الحضر والمدنية •

وهو ، فى النهـاية ، المنوط به تلقين الدرس للطفل الوليد ، وتدريبه بشكل فعال ، لتستمر المســيرة ، ويبقى صوت « الأراجوز » ويظـــل ضميرا وحسا شـــعبيا ، يعبر عن الأحداث ، ويواجهها بلا خوف أو خنوع ودون شوائب •

اذن نحن فى « الأراجوز » أمام شـكل جديد لتوظيف التراث الشعبى وأدواته توظيفا نوعيا ذا فاعليـــة عاليـــة ، يرتفع بمســـتوى الوعى الجماهيرى واثارة الفكر حول مواقف عايشـــناها وأحداث عاصرناها وقضايا لازال صداها يعلق بالاذهان ، ولازال يدور حولها الجدل والنقاش ، ولم يحسم بعد ، بدءا من نكســـة ٦٧ ، ومرورا بحرب الاستنزاف ، وعبور أكتـوبر العظيم ، وتجربة الانفتاح الاقتصادى ، وانتهاء بمشكلاتنا الاقتصادية الملحة والاجتماعية ، والوضع الراهن لمجتمع الريف والمدينـة وما شـابههما من مظاهر سلبية وممارسات خاطئة أبسط ما جنيناه منها : هجرة الأرض وتجريفها ، وهجرة أهلهـــا الى الخـــارج تحت وهم التغيير وزعـــم التطوير والتموين ، وظهور الطبقة الطفيلية المتسلقة التى أهدرت كل القيم ، وأفسدت الأخـلاق ، وعاثت فى الأرض فسادا لم نره من قبل •• لكن يبقى

فى النهاية ـ رغم كل شيء ـ صوت الضمير الحى الواعى المنزه عن الهـوى والغرض ، صـوت « الأراجوز » الذى لايعـرف العوج أو المهادنة ينطلق مدويا فى الآفاق ، صارخا فى كل مكان لعله ينجح فى افاقة الضمير الخرب من سباته العميق .. قبل فوات الأوان .

على هذه القيمة الموضـوعية القوية ، نسج « عصام الشماع » خيوط سـيناريو أراجوز هانى لاشين ، فى احكام مشهدى جيد ، وسيطرة فيلمية كاملة ، بلا حذلقة أو تكلف أو وقوع فى براسن التطويل الممل أو خلل البنـاء الدرامى أو زج المشاهد الرتيبـة أو الفاقعة الابهار التى تهدف الى الترفيه والتسلية ، والتى يلجأ اليها غالبية كتاب السيناريو عندنا ، ارضـاء لمنتجى أفلامهـم ، ومخاطبـة للجانب الحسى السفلى للجمهور المفترى عليه ، ضمانا للاقبال الجماهيرى والتزاحم على شـباك التذاكر .. وهذه قضية أخرى .

واذا انتقلنا بالحديث عن المستوى الجمـالى للفيلم ، فالى جانب السيناريو المتميز لعصـام الشماع ـ وهو أحد عناصر الحبكة الجيدة التى جاء عليها « الأراجوز » ـ نجد تمييزا كبيرا على المستوى التقنى ، وعلى وجه الخصوص مونتاج المبدع الخبير كمال أبـو العلا فى مشـاهد : الانتقال الزمنى لبهلول (هشام سليم) من مرحلة الطفولة لمرحلة الشـباب ، الانتقال من بـؤرة أحداث حرب ٦٧ الى النكسـة كما بـدت على الوجوه ، جو رمضان قبيل حرب أكتوبر ثم اتمام العبور العظيم، زواج الأراجوز «محمد جاد الكريم» من « انعام » واتمامه فى لقطتين ، مشهد أراجوز المدارس وتوازى لقطاته بين الأراجوز والأطفـال ومظاهر من الحياة الريفية الحديثـة (تبوير الأرض وتجريفها ، والسطو عليها بالبناء) .. وعلى العموم استطاع كمال أبـو العلا من خلال ضرباته المونتاجية الموفقة خلق الايقـاع الملائم والمناسب على محتوى المشاهد واللقطات وربطها فى احـكام وكمـال مع شريـط الموسـيقى التصـويرية ـ التى وضعهـا عمـار الشريعى ـ والحوار والمؤثرات كما صاغها مهندسي الصوت جميل عزيز بلا تداخل أو طغيان عنصر على آخر أو تشويه أو نشاذ .

وعلى اعتبار أن الفيلم السينمائى « صورة » فى المقام الأول ، لذا كان الاهتمام بعناصر تكوينها من قبل مدير التصوير الشاب محسن أحمـد ، وتصميمه للاضاءة الموحية المعبرة عن الأحداث ، والمتفاعلة معها بشـكل ميز هذا الفيلم وجوه الخاص ، الذى يحتاج دون شك لمصمم اضـاءة ومدير تصـوير واعى بكل مفـردات اللغـة السينمائية ، وعناصر البناء الدرامى ، وجماليات التكوين السينمائى . وقد أثبت محسن أحمـد جدارته وكفاءته وسلامة حسـه الفنى على طول الفيلم وعرضه ، وعلى وجه الخصوص فى مشاهد : المشـهد الافتتاحى قبـل الدخـول لمنزل « محمد جاد الكريم » وجو الفجر الشاعرى فى القرية المصرية ، مشـهد وجـوه أهل القرية الحزينـة البائسة بعد نكسـة ٦٧ وعلى وجه محمد جـاد الكريم فى منزله ، مشهد توليـد الجاموسة فى حظيرة أم رتيبة ، مشهد محمـد جاد الكريم فى القهوة بعدما فشل فى التقرب من أنعام (كلوز أب على الوجه مع الاضاءة الأمامية المركزة على مقدم الوجه) ، مشـهد الأراجوز (محمد جاد الكريم) داخـل صندوقه الخشبى وقد أصابه المرض والاعياء الشديد ، مشهد اللقاء الليلى بين بهلول وزميل دراسـته على كورنيش القاهرة ، مشـهد المولد ومطاردة أنعـام حتى خروجها من القرية فى ظلامها الدامس .. وغيرها من المشاهد التى أضفى عليها محسن أحمد من حسه الفنى العالى ، ما صبغ على صور الفيلم قيما جمالية لها وقعها الخاص على المشاهد ، وساهمت الى حد بعيد فى توصـيل القيم الفكرية ـ كما أرادها الشماع ولاشين ـ لذهن المتفرج .. وهذه رسـالة .

ويأتى عنصر الديكور والملابس ، الذى صاغ مفرداتهما الفنان الشاب رشدى حامد ، بشكل أضفى على الفيلم ككل ـ خاصـة فى مشـاهد القرية ـ نكهة خاصة ، اضافت لمصداقيته الفكرية والفنية جوانب أخرى ، ليخرج الينا الفيلم فى كل متكامل فى : البيئة والأحداث والشخصيات، بشكل يلفت اليه الأنظار . والى جانب الديكورات

الرئيسية الكبيرة لمنزل محمد جاد الكريم ، والمقهوة الريفية ، وللمولد ، لم يغفل رشدى حامد قيمة الاكسسوارات الكبيرة منها والصغيرة ، كما وضع على نفس الدرجة من الاهتمام ملابس الأراجوز « محمد جاد الكريم » ، « انعام » ، « بهلول » فى القرية ٠ كما لم يغفل المظهر الخارجى لشباب القرية بعد هجرته وعودته للقرية فى ملابسهم ومحتويات دورهم (مسجلات، فيديوهات ، مراوح كهربائية ، راديوهات ، الخ) ٠

أما عنصر الموسيقى التصويرية ، فيأتى ضمن عناصر الشريط الصوتى للفيلم الأخرى : الحوار والمؤثرات الصوتية ، وليشيع على طول المستوى الأفقى له ، جوا مفعما على مستوى السمع بالأصوات المعبرة المنتقاة أو بالكلمة الدالة الموحية ، أو بالمؤثر المشارك فى نقل الرؤية والتعبير عنها ٠ وقد ساعدت أشعار سيد حجاب الموسيقار عمار الشريعى فى اضفاء الحيوية والسخونة والتفاعل الوجدانى مع كل مشاهد الفيلم ولقطاته ، والذى حفل بالعديد من القطع الغنائية والموسيقية التى جاءت متميزة التأليف مثيرة للعواطف غنية بكل المعانى الانسانية ٠٠ وفى شكل اتفق تماما مع المضمون الفكرى للفيلم ، والتركيب الفنى له ٠ ففى مشاهد الانكسار والانتصار كانت الأغانى الوطنية ، وفى مشاهد رصد سلبيات حياتنا الاجتماعية كانت أغانى الأراجوز النقدية ٠٠ وهكذا وفق عنصر الموسيقى وتم توظيفه بشكل واع وذكى ٠

نصل الى دور الأداء التمثيلى فى الفيلم ٠ ومن الطبيعى أن نقف طويلا لنتأمل أداء النجم المصرى العالمى عمر الشريف فى دور الأراجوز « محمد جاد الكريم » ٠ قبل هذا يأتى بالطبع دور المخرج هانى لاشين فى اقناع عمر الشريف بالعودة للعمل فى فيلم مصرى ، وفى مثل هذا الدور بالتحديد ٠٠ الدور صعب ويحتاج بلا شك لقدرات خاصة فى الأداء وتلوين الصوت والتعبير بالوجه والعين وبالايماءة والاشارة والحركة وطريقة الكلام واستعمال كل الحواس ـ ما ظهر منها وما بطن ـ للوصول بالشخصية السينمائية لأعلى درجات الاقناع ، وتحقيق أقصى مصداقية ممكنة ٠٠ وهذا لايأتى بطبيعة الحال بمعزل عن : اقتناع الممثل أولا بالدور ، وموهبته التى فطر عليها ، وفهمه لأبعاد الشخصية ، واستعداده الذاتى لأدائها ، وأهم من هذا وذاك حب الشخصية والتعاطف معها ٠٠ هكذا كان عمر الشريف فى أدائه المتميز واللافت للنظر ، والذى استحق عليه كل تقدير وثناء من قبل لجان التحكيم فى المهرجانات الدولية التى عرض بها « الأراجوز » ٠

ونظلم عمر الشريف ، إذا وقفنا عند بعض المشاهد أو اللقطات من الفيلم دون غيرها ، فهو على طول الفيلم وعرضه استطاع أن يبعث فيه حيوية وديناميكية شدت انتباه المتفرج حتى النهاية ٠٠ حركة دائبة ونشاط ملحوظ وحضور سينمائى يحسد عليه ٠٠ لكن لايسعنا فى هذا المقام الا أن نشير الى بعض هذه المشاهد واللقطات التى استوقفت انتباهنا بشكل ملحوظ « لتلقائية الأداء نتيجة لتلقائية الدور ، وليس مجرد تلقائية الممثل نفسه » ـ كما يقول بذلك الأستاذ أحمد الحضرى مترجما عن « تونى بار » فى كتابه « التمثيل أمام الكاميرا » ـ من هذه المشاهد واللقطات : محمد جاد الكريم (عمر الشريف) فى منزله بعد نكسة ٦٧ فى حزنه الظاهر على وجهه والدفين داخله ومنولوجه مع نفسه (الحرب مانتهيتش ٠٠ كل ليل وله نهار) مشهد استقبال نجاح ابنه بهلول فى الثانوية ، ونجاحه هو فى تعليم ابنه الوحيد ، مشهد املاء خطابه لابنه على شهدى أفندى فى ترفقه بابنه والعتاب عليه (وحشتنى قوى ياواد يابهلول ـ كده برضه يا وحش ماتجيش تشوف أبوك ٠٠ بهلول هو الدنيا ياشهدى أفندى) ، مشهد استدعاء أم رتيبة له لمعاونتها فى توليد الجاموسة (ياسيدى سعيد ٠٠ سهل عليها ساعتها وفك عقدتها) ، مشهد تقربه فى منزله من أنعام وتمنى الزواج منها وتجلياته الفلسفية العفوية (كان نفسى كل واحد يبقى نصين ٠٠ نص راجل ونص ست عشان مايتخنقوش ٠٠ أنا مسطول ، بس قلبى فايق) ، مشهد الأداء داخل صندوق الاراجوز وقد ظهرت علامات

الاعياء الشديد ، والهزال على محمد جاد الكريم وبرغم هذا لم يتخل عن دوره وسط الناس ، مشهد تناوله العشاء مع ابنه « بهلول » فى رحاب حى الحسين (بهلول : أنا حبقى أزورك ·· محمد جاد الكريم : ·· تعبير بالوجه والعين يشد الانتباه بدون كلام) ، مشهد توسله الى الله ليحفظ له ابنه بهلول من الزلل وارتكاب الخطايا (يارب ياللى حميت محمد ·· ياللى فديت اسماعيل ·· احفظ لى ابنى) ، مشهد أراجوز المدارس الذى جمع فيه عمر الشريف بين الأداء التمثيلى الأخاذ والغناء الجماعى مع الأطفال والحركة الدائبة الموظفة ، مشهد تحديه لكل مظاهر السلبية واللامبالاة وتصميمه على أداء دوره رغم كل الظروف الصعبة (اللى يفرط فى أرضه ، يبقى فرط فى عرضه ··وأنا لا بفرط فى الأرض ، ولا فى العرض) ، مشهد مواجهته ــ فى السوق ــ لابنه بهلول الذى انغمس مع الطبقة الطفيلية وارتمى فى أحضان الخسة والقوادة (طز فيك يابهلول ·· طز فيك يابنى) ·· من أقوى اللحظات الدرامية وأعظمها تأثيرا ، والتى وصل فيها عمر الشريف الى قمة الأداء وعظمته فى هذا الفيلم على الرغم من أنها لقطة ، مشهد المواجهة ــ أيضا ــ مع ابنه بهلول فى أثناء حملته الانتخابية ليفند مزاعمه دون استعداء الناس عليه ·· موقف عصيب وصعب يحتاج لأداء خاص ·· وقد فعل عمر الشريف ، ثم المشهد قبل الأخير فى المستشفى وتلقفه لمولوده الجديد وصراعه بين حزنه الشديد على زوجته ، وبين أمله فى غد أفضل على يد هذا الوليد ، وأخيرا مشهد النهاية حيث يلقن ابنه الصغير من تجاربه وخبراته وفى نفس الوقت حرصه على المشاركة الفعالة من جانب الابن ·· فالتلقين وحده لايكفى ··

وكلها مشاهد تؤكد تفوق الفنان عمر الشريف، وتفسر شد الانتباه الذى أصاب المتفرجين طوال عرض الفيلم ، مما صعب من مهمة (كاسطة) الفنانين العاملين معه ·· لكن تبقى ــ كما أسفلنا ــ الموهبة ، والاستعداد ، وحب الشخصية كعناصر متكاملة ميزت أداء الفنانة « ميرفت أمين » لدور « أنعام » ، لتقف أمام النجم عمر الشريف نداً لند ، وفى تنافس شريف لنرى لها أحد أفضل أدوارها على شاشة السينما المصرية ، وعلى وجه التحديد فى مشهد مطاردة كامل الكسبانى (آداء أحمد خليل) لها فى المولد والتقاءها بمحمد جاد الكريم ــ أداء هادىء وتعبير جيد بالكلمة والايماءة ونظرات العينين ، مشهد ليلة بياتها الأولى بمنزل جاد الكريم وخوفها منه كرجل وحرصها على الا تفقد منزله كمأوى ، مشهد السوق ومواجهتها لبهلول والكسبانى بعد اكتشاف لعبتهما الحقيرة للايقاع بها والنيل منها ، مشهد كشف ألاعيب بهلول بسجنه لأبيه وتأليب الناس عليه واحراق لافتات حملته الانتخابية : (ياناس بهلول سجن أبوه ·· قولوا لبهلول ، جاد الكريم حيطلع لك أراجوز من بطن أنعام ··) · وعلى الرغم من المساحة المحدودة لدور « أنعام » (ميرفت أمين) ، الا أنها خلال ماظهرت فيه من مشاهد ولقطات ، استطاعت أن تقف أمام الكاميرا فى ثوب مختلف ودور جديد ، أضاف لها وأضافت له ·· وظنى أنها البداية الحقيقية للون آخر جديرة به « ميرفت أمين » دون غيرها من الممثلات المؤديات كتحصيل حاصل ! ·

وأمام هذا الثنائى الكبير ــ عمر الشريف ، ميرفت أمين ــ استطاع هشام سليم فى دور بهلول أن يقف بثبات وثقة بلا تلعثم فى الأداء ، أو خوف من المواجهة ليشد هو الآخر انتباه المشاهدين لقدرته الملحوظة على التلون والتباين والانتقال بأبعاد الشخصية من نقيض الى نقيض كما رسمها سيناريو عصام الشماع ·· فهو ابن الأراجوز محمد جاد الكريم الفقير المعدم النابت من طين القرية ، ثم هو بهلول بك البرجوازى المتسلق نسيب ووريث الطبقة الارستقراطية الجديدة ·

ويأتى دور شهدى أفندى (أداء الممثل القدير عبد العظيم عبد الحق) ليمثل حركة الوصل وأداة الاتصال بين عالم محمد جاد الكريم، والعالم المحيط معلقا على الأحداث أو شارحا لخفاياها أو مترجما لأحاسيس العامة من الشعب فى مجتمع القرية ·· اضافة لكونه صوت الحكمة صاحب الخبرة المتطلع لغد أفضل ·· مشاهد

لقطات منتقاة أضفت على الفيلم نكهة خاصـة ، وكمالا لم يفتقده •

أحمد خليل فى دور « كامل الكسبانى » ـ ابن الباشا السابق ، وعضو اللجنة المركزية فى الاتحاد الاشتراكى ، ثم رجل الأعمال الانفتاحى المعروف ـ تميز فى الأداء وجسـد الشخصية بافضل ماتكون ، فى هدوء ورزانة ، وبلا أدنى حركات مفتعلة أو تشنجات • ولن ننسى له مشهد التقائه باحدى الساقطات فى مكتبه حين سألها : اسمك ايه ياحلوة ؟ فلما أجابتـه علق بقوله : برافو !! •• أداء ملفت للنظر اسـتخدم فيه عينين زائغتين ، هـزة رأسى خبيثـة ، حـركة يد حائرة •• وظنى أنه اكتشـاف لنمط جديد من الشخصيات تحتاج اليـه السينما المصرية الجادة •

أما سلوى خطاب فى أدائها لدور « أمانى » ـ الابنة الوحيدة المدللة لكامل الكسبانى ، فقـد ادت الدور فى حدود ما طلب منهـا ، كذلك أبـو الفتوح عمارة فى دور « عـواد » القـروى المتمرد على نمط حيـاة الريف • وكذلك باقى طاقم الفنـانين ، والمجاميع • وهذا لايقلل من شأنهم ، بقدر ما يمثل التزامهم الكامل بحدود الدور وأبعاد الشخصية كما رسمها السيناريو ، وتصورها المخرج وهذا يكفى فى بعض الأحيان •

يبقى أن نشير الى أن هذا الفيلم المتميز فى فكرته ، وأدواته السردية ، وعناصره الفنيـة ، وطاقم فنانيه لم يأت على هـذه الصورة المتكاملة من فراغ أو عدم ، فهذا التميز بدء مع فكرته التى جاء بها مخرجه هانى لاشـين ليصيغها على الورق عصام الشـماع •• لكن يبقى فى النهاية عبء تحويل هذا الورق الى شريط سينمائى على عاتق المخـرج وحده ، والذى يعزى اليـه أولا وأخيرا قبـول الفيـلم من جانب المشـاهدين أو رفضـه •• استحسانه أو اسـتهجانه •• الاعجاب به أو النفور منه •

بهـذا « الأراجوز » اسـتطاع هانى لاشين أن ينتزع منا القبول ، والاستحسان ، والاعجاب لتمام تكامله ودقة صياغته ومصداقية صنعه وبرغم ما قد يظهر من اختلافات فى وجهات النظر على المستوى التفسيرى للفيلم ، أو من هنات حول سينمائيته تقنيا ، الا أن هانى لاشين يعتبر ـ فى تصورى ـ أول سـينمائى مصرى له السبق فى وضع « أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى فى السـينما » تعاملا يرتقى لمستوى « المواجهة مع التفجير » •• وقد أصاب •

★★★

منمنمات عربية

إبراهيم حلمى

فى الفترة من ٢ حتى ١١ يوليو ١٩٨٩ أقام الفنان (محمد بغدادى) معرضه المتميز بقاعة (جاليرى ايوارت) بمبنى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وأعطاه الفنان اسم (منمنمات عربية) كعنوان يحدد اتجاهه الفنى .

لقد أثار اسم هذا المعرض كثيرا من التساؤلات التى دارت حول معنى عبارة (منمنمات عربية) ومدى ارتباطها بالتراث العربى ، الذى ازدهر فى القرن السابع الهجرى فى عديد من المدارس التى ازدهر بها فن التصوير العربى الاسلامى ، التى كان من أشهر مبدعيها (يحيى بن محمود الواسطى) و (كمال الدين بهزاد) المعروفين .

يقول الفنان (محمد بغدادى) انه على الرغم من ان هذه التسمية لم تكن فى الحسبان ، وانما جاءت عفو الخاطر ، أثناء محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض ، الا أن هذه التساؤلات دفعت بالعقل نحو البحث عن أصل هذه الكلمة . فالمنمنم هو الشىء المزخرف المرقش ، ويقال كتاب منمنم : أى منقوش ومزخرف ، ويقال نممت الريح الرمال : أى خطتها وتركت عليها أثرا كالكتابة ، والنمنمة هى الخطوط القصيرة المتقاربة .

هذا المعرض جاء كمحاولة ليست الأولى ولا الأخيرة للخروج من مأزق هوية الفن العربى . ففى شتاء عام ١٩٨٨ التقى الفنان (محمد بغدادى) بالفنان الأسبانى (فرناندو بريفيدر) ، وكان قد حصل على الجائزة الأولى (حفر) فى بينالى القاهرة الثالث ، وعندما سأله عن أهم ما لفت نظره فى لوحات الفنانين العرب والمصريين على وجه الخصوص قال له بأسى ودهشة : كنت أعتقد اننى سأرى لوحات رائعة تمثل امتدادا وتطويرا لفنون الشرق الساحرة ، لكننى وجدت لوحات وان كانت جميلة الا أنها تصلح لأن يوقع عليها أى فنان أوربى باستثناء بعض الأعمال التى اتخذت من الحرف العربى أداة للتعبير ، ولكن فى اطار تشكيل يستمد روحه من المنظور الأوربى للفن التشكيلى .

من هنا تفجرت فى داخل الفنان (محمد بغدادى) عدة أسئلة لربط الفن العربى بجذوره ومنابعه الأصيلة ، الممتدة عبر الزخارف العربية والخطوط والفن الشعبى ، ولهذا جادت ريشته بعدة لوحات فنية لتأكيد هذا الاتجاه نحو استلهام فنوننا من تراثنا القومى الخاص بأمة العرب والاسلام .

اهتم الفنان (محمد بغدادى) فى معرضه باظهار مفاتن (عروسة المولد) فى ثلاث لوحات متتالية . كل لوحة تختلف عن الأخرى فى الرؤية الفنية ، من حيث الشكل واللون والزخرفة . فنرى فى احداها أن زخرفة زى العروسة يتسم بالطابع الاسلامى ، كما نرى فى أخرى زخارف الخيامية ، وفى حين تمتلىء الخلفية فى اللوحة الأولى بالزهرة الاسلامية تبرز الخلفية فى اللوحة الثانية

اهتماما ملحوظا بعناصر مستوحاة من الفن الشعبى التشكيلى ، كالديك ، والأبريق ، وحصان المولد ، والكف ، والحجاب ، والسفينة ، وغيرها ٠

أما الشهر الكريم رمضان فقد رصد الفنان (محمد بغدادى) فيه مظهرين من مظاهر الاحتفال الشعبى فيه وذلك بلوحتين تعبران عن فانوس رمضان ، مزج فيهما الفنان اهتمامه بالحرف العربى بالتصوير ٠ ففى حين أحاطت لوحاته الآيات القرآنية توسطت طفلتان بفانوسيهما سطح اللوحة أمام مسجد وعدة منازل ، بينما امتلأت السماء بالنجوم وبرز فيها هلال الشهر الفضيل بصورة واضحة جلية ٠

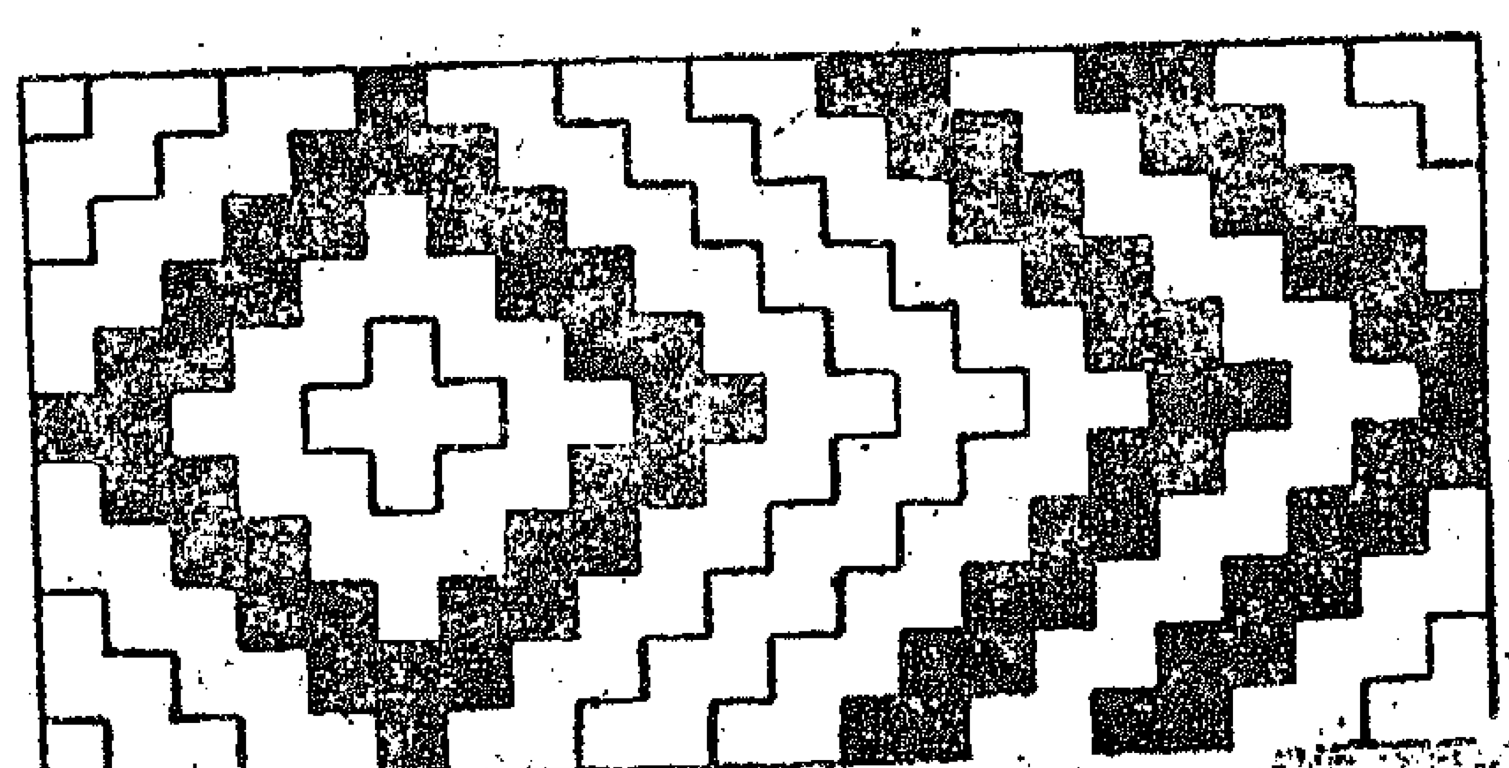
وفى لوحة أخرى بعنوان (وحوى يا وحوى) رسم الفنان (محمد بغدادى) خمس فتيات صغيرات مبتهجات بفانوس رمضان ، بحيث يوحين للناظر اليهن بأنهن قد خرجن توا من احدى حكايات (ألف ليلة وليلة) ، بملابسهن وسراويلهن وأحذيتهن غير المألوفة الا فى كتب فنون التراث العربى ٠

وفى احدى اللوحات أسماها (وفديناه بذبح عظيم) رسم الفنان (محمد بغدادى) لوحة كانت أصولها منتشرة منذ ثلاثين سنة فى الموالد الشعبية وهى لوحة (فداء سيدنا ابراهيم لابنه اسماعيل) ٠

ان الألوان الجميلة واضحة وبارزة فى هذه اللوحة ، وتتناغم مجموعة الألوان الصفراء والزرقاء والحمراء فى اتساق منسجم ٠

لقد ضم المعرض لوحات أخرى كثيرة ، وهى وان دلت على شىء فانما تدل على شيئين ، هما اتساع خيال الفنان (محمد بغدادى) من ناحية ، وخصب المأثور الشعبى والعربى من ناحية أخرى ، والذى يرحب بكل من يحاول أن يرتاده من الفنانين فى حب واحترام ٠٠ !

★★★



Next, Mr. Amr Mahmoud reviews the PhD thesis presented by Mrs. Layla Kamal Fatooh to Helwan University, entitled "Methods of Developing Lighting Elements to Enrich Artistic Handcrafts for Education Students". ....

In her thesis, Mrs. Fatoob deals with folk-art as a source of inspiration, in providing light-units with a historical dimension, in addition to its artistic form.

***

Mr. Mustafa Shaban Gad presents a review of the M.A. thesis presented by Mr *Otared Abdel-Meguid Shoukry to the High Institute of Folklore — Academy* of *Arts, about The Art of Narrating Folktales — a* Field-*work Study.*

On the other hand, *Mr. Mohammed Sayed Yassin presents his tour in the Nubian Exhibition held in November* 1989, marking the 25th anniversary of the Nubian Emigration. The exhibition was accompanied by various works of numerous artists, as well as a number of interesting lectures and seminars.

Next, *Dr. Yaqout elDeeb presents, through the Egyptian film "Al-Aragouz" directed by Hani Lasheen — 'starring Omar Sherif and* Mervat *Amin,* a new style in dealing with folklore in Egyptian Cinema. Especially that this film exemplifies the extreme use of folklore ; namely confronting our folklore and revealing it out at the same time.

Finally, "The Folklore Magazine Tour" concludes with *Mr. Ibrahim Hilmi's account of the exhibition held by Mr. Mohummed Baghdadi in the period* 2nd — 11*th July* 1989, under the title "Arabic Miniatures". The exhibition included a variety of paintings which have been produced under the inspiration of our Arabic and Islamic Artistic heritage in its various dimensions.

consciousness and reality of our Arab people.

About "The Inhabitants of the Eastern Desert — Basharians", Miss Nadia Badawi presents a field work study on the origin, life, customs, traditions, beliefs, music and some folk-literature of the "Basharian" tribes in Egypt. Basharians are a branch of *"Al-Bega"* tribes, who are considered one of the oldest people living by the Red-sea mountains. They were contemporary with Ancient Egyptians, from the 4th century B.C. onwards. They are, also, said to have been in the service of the Pharaohs during wars; and were, therefore, called "Mega" — a pharaonic word meaning warrior.

Moreover, according to the studies made by the famous anthropoligist *Seligmann*, on the tribes living in Egypt and the Sudan, the race living in the Eastern Desert greatly resembles Ancient Egyptians. Furthermore, the *"Ababda"*, *"Basharian"* and *"BaniA-mer"* tribes hold the *strongest resemblance to the Ancient* Egyptians, among the Bega tribes.

On the whole, this field-work study, made by the scholar Nadia Badawi, has its importance in folkloristic and anthropological studies in Egypt.

In the part of the magazine entitled "The Folklore Library", Prof. Abdel *Tawab Youssef presents an interesting review of three books, dealing with Old Literature and Folklore.*

Firstly, we have a review of the book entitled "Haz el-quhouf fi Sharh Qasidat Abi-Shadouf", written by the late poet Taher Abu-Fasha. The book is considered one of the most important Comic writings of the 17th century A.D. It is, in fact, a folk document of Egyptian life in the Ottomite period and was originally written by Al-Shaikh Youssef Ibn Mohammed Ibn Abdel-Gowad Ibn Khadr Al-Sherbini.

Secondly prof. Abdel-Tawab Youssef introduces *A Glossary of Saudi Arabian Folk Culture compiled by Mr. Mohammed Ibrahim Al-Mayman.* The book contains vocabulary of folk culture in Saudi Arabia used in various aspects of local everyday life. The vocabulary has been explained and clarified by *Mr. Abdel-Aziz Mhoammed Al-Thakeer.*

***

Thirdly, we have *"Tales from Africa.* It consists of sixteen tales, among the most beautiful folktale of Africa.

Next, Mr. 'Alaa el-Din Waheed presents a review of "Al-Madia Al-Mughraqa", a book written by Abdel-Aziz Al-'Ani from Iraq. This book forms the first part of a trilogy by Mr. Al-'Ani, about the book forms the first part of a trilogy by Mr. Al-'Ani, about the Iraqi city "'Annah" This city is about to vanish after the new dam on the Eufratus river is completed: just like Nubia sank following the establishment of the High-Dam on the Nile.

The book, also, offers a concrete description of daily life in 'Annah, from a folkloristic point of view.

***

Next, Mr. Abdel-Ghani Dawoud pays attention to folk elements occuring in Ernest Miller Hemingway's novel "A Farewell to Arms". Mr. Dawoud stresses the fact that most modern novelists reveal great interest in Folklore.

***

In the part of the Magazine entitled *"The Folklore Magazine Tour"; Prof. Safwat Kamal presents a review of the M.A. thesis in Art Education, presented by* Mr. *Ashraf Mohammed Abdel-Qader to Helwan University about Dresses and Ornaments of Bedouins in Al-Wadi Al-Gadid (a governorate in Western Egyptian Desert), and its Use in Enriching* Art *Education.*

Mr. Rif'at tabulates the differences between six versions of the "Metwalli Al-Guirgawi" ballad, pointing out a specific characteristic in its versification. That is to say, the narrator emphasies his personal talent in narrating folk ballads.

With the increasing interest in folklore in the Arab world, Mr. *Mukhtar Sayed Ahmed renews Prof. Ahmed Rushdi Saleh's call for establishing an Arabic Centre and Archives for Falklore and Development.* It's role would be to use Arabic Folklore materials, in development; due to the fact that these materials form a living cultural expression of actual Arabic life. Thus, it is of great necessity that this Folklore Centre should be established, so that the development projects as well as increasing folklore activities may make use of our heritage with its variety and vitality.

Next, Mr. Louis Boqtor presents a study entitled "Dance in Ancient Egypt". His starting point is an idea which he attempts proving ; namely that Egypt with its old and modern history. The writter offers a living example of the concept of continuity. According to the writer, this aspect of continuity, should start from the ancient origins and beginning of dance.

Therefore, Mr. Louis Boqtor means to describe some dances prevalent during various periods of Ancient Egypt, so as to be able to form a concrete idea of dance. Then, the writer offers a description of a number of these dances, leaving it for folklore scholars and particularly specialists in folk-dance, to work on a comprehensive survey of Egyptian Folk-dance. Such a survey should include dance in all parts of Egypt, based on a historical method.

Thus, similarities might be discovered between the past and present. Moreover, changes could be traced, in order to find out the reasons behind these modulations, All this is to provide us with a better understanding of our civilization in its continuity.

Mrs. Thukaa Al Ansari presents a stuyd on "Scansion in the Poetry of Ibn Saudoun". She deals with Ibn Saudoun, who was one of the major Egyptian literary figures in the 9th century of Hijra (16th century A.D.). The writer refers to this poet's life and poetry, with par ticular emphasis on the relation between music and scansion.

Mrs. Al-Ansari reaches the conclusion that Ibn Saudoun's poetry follows the rhythm of the musical scales of Oriental music. Thus, the writer emphasizes that Ibn Saudoun — whose poetry pictured Egyptian life in its political, social, economic and other aspects — was not only well with the laws of poetry, but was greatly acquainted with those of music as well.

★★★

In his study entitled "Al-Zanati Khalifa, the Hero of Maroccans and the Egyptian Folk Narrator", Prof. Ahmed Shams-El-Din Al-Haggagi sheds light on the hero Al-Zanati Khalifa the ruler of Tunisia, on the one hand; and the attitude of the Folk — Sirat narrator towards 'him, 'on the other. This is clarified through the narratives of a number of Sirat narrators in Upper Egypt and the Delta; as well as through a number of the well known published terts of "Al-Siraat Al Hilaliya"

Prof. Al-Haggagi maintains that Al-Zanati Khalifa appears in Al-Sirat Al-Hilaliya not as a hero contrasting with Abu-Zaid Al-Hilali, but as an "opponent hero", combining all the characteristics of heroism and honour.

This important study is full of comparisons and analyses. Mreover, all the comparative versions agree that the murder of Al-Zanati by Diab Ibn-Ghanem brings the murdrer no bonour. It is in fact in favour of Al-Zanati, the great man who has sacrificed his life for the sake of his land and country. Thus, be has been immortalized by the folknarrator, in one of the most important and interesting Arabic Sirat ; a Sirat which lives on in the

THIS ISSUE

This Issue combines various studies dealing with Folk Creation : its aspects and values.

This Issue opens with an article by Prof. Safwat Kamal about "The Preservation of the sources of Folk Creation. These sources are considered the basis of Arabic Culture ; and have, therefore, to receive close attention. Prof. Safwat Kamal presents a review of the efforts directed to these aspects and their positive results. He also offers a scientific suggestion in fourteen points, in orded to protect the sources of genuine folk-creation from the cultural changes and the influence of the spreading mass-media, as well as from the successive social changes.

Moreover, Prof. Safwat Kamal repeats his previous demand to establish an Arab Organization, with the aim of unifying the efforts of Arab folklorists.

Next, Dr. Murad Abdel-Rahman Mabrouk presents his article about "The Features of the Traditional Forms in the Egyptian Novel", in which he deals with some aspects of the artistic structure of the Egyptian Novel. He follows the critical theory which states that the construction of a novel is related to its form. Form is considered the frame which includes the novel's artistic principles, and supports its construction. Thus the artistic form appears clearly among those principles and tends to create an independent entity.

Dr. Murad Abdel-Rahman Mabrouk believes that the artistic form in the Egyptian Novel appears on three levels. Firstly, the traditional dimensions out rule the contemporary ones. Secondly, the contemporary dimensions out rule the traditional ones. Thirdly, artistic parallelism between the traditional and contemporary dimentions is eventually achieved.

The writer illustrates these stages by works of Egyptian novelists such viewpoint, Dr. Mabrouk refers in brief to action, language and characterization, as well as other aspects related to the form of those novels.

Mr. Adel Nada presents a detailed review of the book entitled "The Folktale" written by the late Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis. Mr Adel Nada stresses, at the biginning, the fact that this book is considered one of the main works in the domain of Folklore studies.

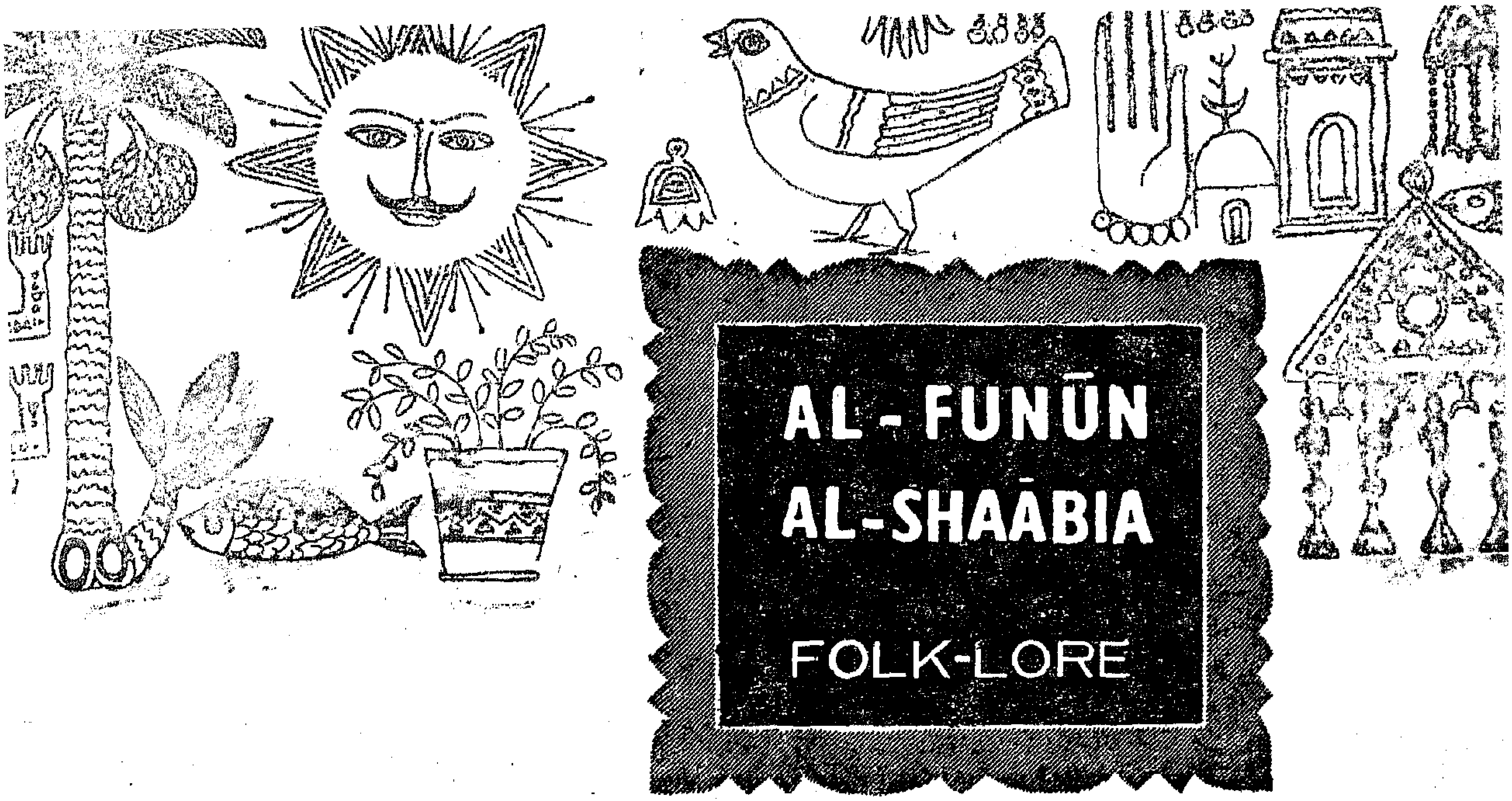
The writer, then, goes through the introduction, pointing out the terms: "Tale" "Story", "Maqama", "Narrative", "supersition", "Proverb" .... Mr. Nada, also, reviews the chapters one after the other, emphasizing the richness of the book, derived from the various concepts of the folktales as discussed by Prof Yunis.

Next, Mr. Abdel-Aziz Rif'at deals with some of the problems provoked by the Egyptian folk ballad "Metwalli Al-Guirgawi". In his presentation, the writer says that the available versions of this text emphasize the fact that the development and changes occuring from one text to another, reveal a mobility limied to the form not the content; just like most other examples of literary narrative in verse ; and particularly those having no origins in prose.

A Quarterly Magazine, 30-31

Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo.

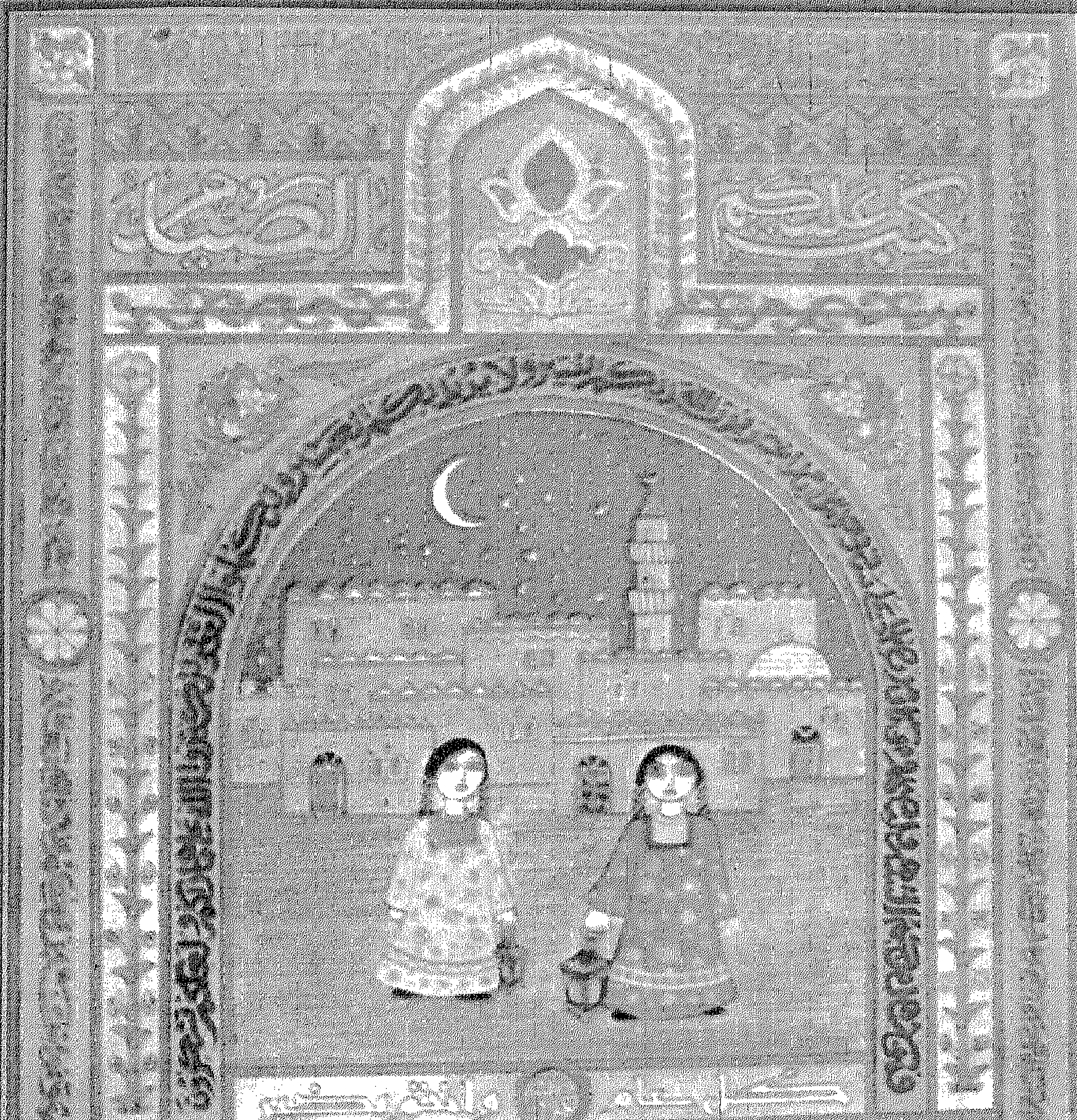
Jan. - June 1990.



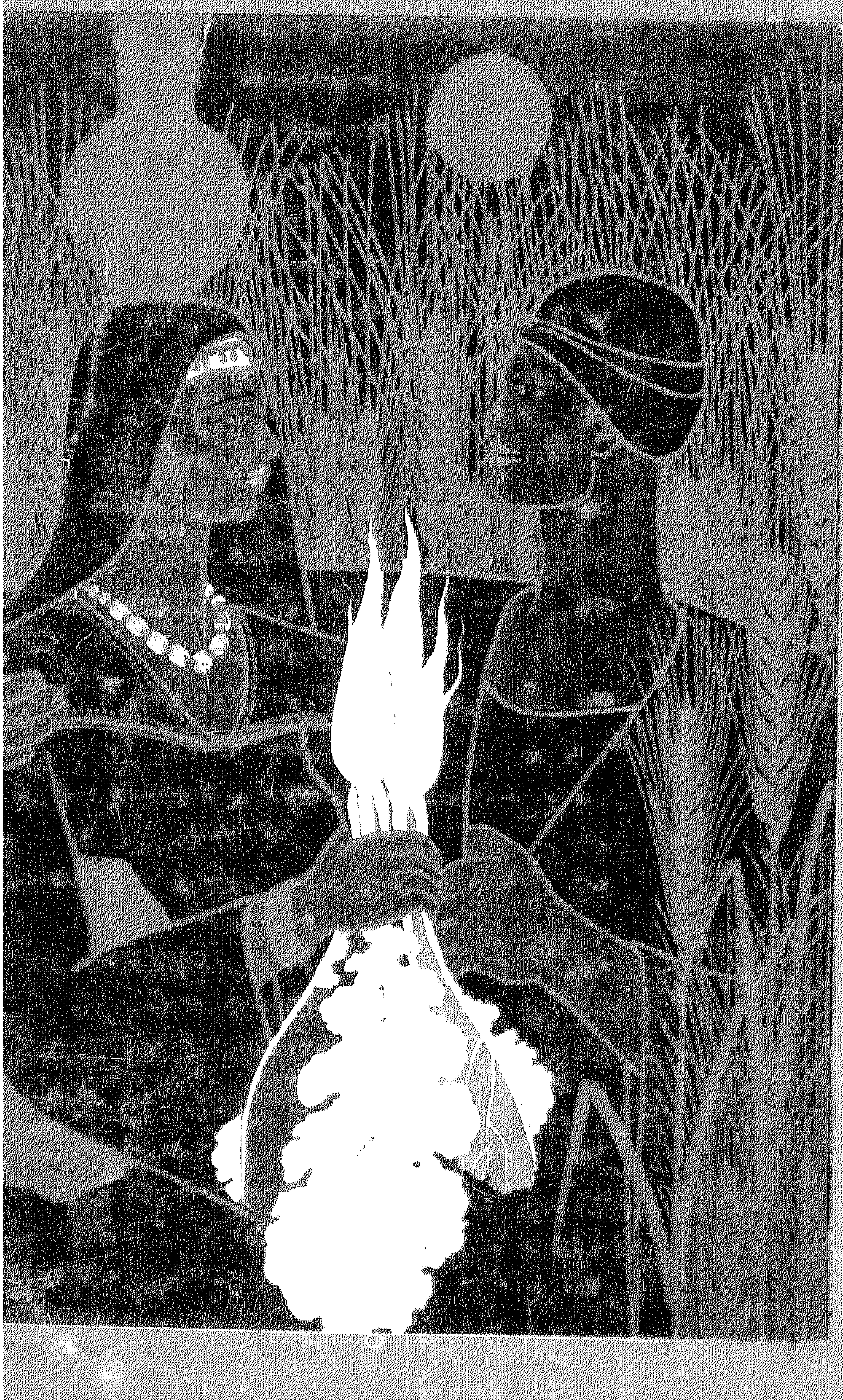
Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

رقم الايداع
١٩٩٠/٦٢٨٣

AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE



الفنون الشعبية



العدد : ٣٢ - ٣٣

١٩٩١

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة لكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفنى :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :
ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم

العدد : ٣٢ ــ ٣٣

فهرس

العدد (٣٢ ـ ٣٣)

● الرسوم التوضيحية للفنان :

ـ محمد قطب .

● الصور الفوتوغرافية :

ـ صبحى الشارونى .

● صورة الغلاف :

لوحة « نعمة » من أعمال الفنان عبد السلام الشريف بالجواش وهى تعبر عن الحب والمودة بين الزوجين .

● صورة ظهر الغلاف :

لوحة « ليالى الكرنك » على قماش الخيامية ، وتعبر عن حفلات السمر فى صعيد مصر .

هذا العدد

يتضمن هذا العدد ملفا خاصا عن الاستاذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف ، أول عميد للمعهد العالى للنقد الفنى والمشرف الفنى على هذه المجلة ، بمناسبة احتفال الدوائر الفنية والثقافية بعيد ميلاده الثمانين ، وبجهوده الفنية الرائدة التى قام بها على مدى أكثر من نصف قرن فى استلهام موضوعات من التراث الشعبى المصرى فى فنون الاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب ، وكيف أعطى الأستاذ عبد السلام الشريف بعدا جديدا فى تطوير فنون الخيامية لتصبح فنا جماليا خالصا يستلهم موضوعاته من التراث الشعبى المصرى فى حيوية وجمال ..

كما أن جهوده الرائدة فى الاخراج الفنى لهذه المجلة منذ صدور العدد الأول منها عام ١٩٦٥ يعتبر نموذجا متميزا فى اعطاء هذه المجلة طابعها الفنى الخاص .

كما يتضمن هذا العدد مجموعة من الدراسات عن الفنون الشعبية المصرية والعربية والعالمية ، علاوة على عدد من الدراسات المتخصصة فى الملاحم والسير الشعبية . وتستهل المجلة هذا العدد بدراسة للاستاذ الدكتور محمود ذهنى عن « طه حسين وصورة البطل الشعبى » ، يتناول فيها الدكتور ذهنى شخصية عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين وكيف أن هذه الشخصية تتوفر لها معظم السمات التى تؤهلها لكى تأخذ سمت البطولة الشعبية . وان متابعة سيرة حياة طه حسين تكشف بوضوح عن السمات التى تصلح لأن تنسج حولها الجماهير الحكايات والاقاصيص .

وربما يجىء على المدى الطويل الفنان الذى يصوغ حياة الدكتور طه حسين فى سيرة شعبية ليس الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن ليأخذ الناس منها الخبرة والموعظة ، وليستوعبوا التجربة الى جانب التسلية والمتعة .

انطلاقا من هذه الرؤية يعدد الدكتور محمود ذهنى فى دراسته الأحداث والمواقف التى تشكل وقائع درامية عميقة الأثر فى حياة الدكتور طه حسين ، كما يبين « الهمارثيا الأرسطية » أو « سقطة البطل » التى وقع فيها ، والأسباب والوسائل التى قادته ــ خطوة بعد خطوة ــ نحوها ، وكذلك موقف الجماهير المشكلة للرأى العام من صاحبها ــ الدكتور طه حسين ــ آنذاك .

كما يوضح الدكتور ذهنى أيضا مدى التطابق بين حياة الدكتور طه حسين وبين سيرنا الشعبية ، سواء على مستوى المجالات التى تتضمنها السيرة من تراجيديا وكوميديا ودراما وفارس ، أو على مستوى الطول والبناء الفنى والتنوع الموضوعى . ومن ثم فهى صالحة للتناول فى سيرة شعبية لبطل شعبى ، سلاحه الكلمة والفكرة .

يلى ذلك دراسة للأستاذ الدكتور نصر أبو زيد بعنوان « السيرة النبوية سيرة شعبية ، ملاحظات حول وحدات القص وأدواته » ، وفيها يتناول السيرة النبوية بوصفها سيرة لأهم بطل فى

تراثنا الدينى وهو النبى « محمد » صلى الله عليه وسلم .

وفى هذه الدراسة يكتفى الدكتور نصر أبو زيد بالتركيز على الجزء الأول من أجزاء السيرة النبوية الأربعة ، وهو الجزء الذى ينتهى بنزول الوحى على الرسول الكريم ، واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المسلمين الى الحبشة . وبعد سياق الأسباب الدافعة الى التركيز على هذا الجزء ، يتناول الدكتور نصر أبو زيد البناء القصصى فى السيرة النبوية من حيث تقسيمه الى وحدات كبرى ، تشتمل كل منها على وحدات صغرى لها قدر من الاستقلال الذاتى داخل وحدتها الكبرى ، وفى ذات الوقت ترتبط بها من جهة ، ومن جهة ثانية ترتبط بأحداث السيرة ككل ، وهو بصدد هذا يورد بعض الأمثلة والشواهد على وسائل القص فى السيرة النبوية ، سواء داخل الوحدات الصغرى كل منها على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينها داخل وحدتها الكبرى .

ويلى دراسة الدكتور نصر أبو زيد ، **دراسة أخرى للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى عن « ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية » . وهى دراسة تتضافر مع دراساته السابقة التى نشرت فى هذه المجلة ، وتتكامل مع غيرها من الدراسات التى يعدها الدكتور الحجاجى عن سيرة بنى هلال .**

وفى هذه الدراسة يتناول الدكتور الحجاجى الصور المتعددة لميلاد البطل فى السير الشعبية والظروف المحيطة به . وقد تعددت صور الميلاد بحيث يرى الدكتور الحجاجى أنه يمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله ميلادا غريبا دون أن ينزعج أهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده .

الثانى : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به تؤدى الى انزعاج أهله ومن حوله ، فيما يتسبب فى غربة البطل واغترابه.

الثالث : يولد فى الأصل غريبا بعيدا عن أهله .

الرابع : يولد يتيما .

الخامس : يولد يتيما وغريبا .

ولقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة الجوانب العامل المحدد لطريق البطل ولأن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فان طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده ، فيحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل فى مرحلة التعرف والاعتراف به بطلا على الجماعة وقائدا لها ومحافظا على مقومات وجودها .

ومع ما سبق من دراسات عن السير الشعبية، يقدم الأستاذ ابراهيم حلمى دراسة نقدية لقصة « فارس الأزد » للأستاذ فاروق خورشيد ، أستاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، والحائز على جائزة الدولة التقديرية للفنون الشعبية هذا العام .

والقصة نشرت ضمن كتاب الأستاذ فاروق خورشيد « فى بلاد السندباد » الصادر عن دار الهلال فى أغسطس عام ١٩٨٦ . وهذه القصة هى عمل فنى استوحاه كاتبه من نتف صغيرة من الأخبار وردت فى كتاب « أخبار تاريخ أهل عمان » عن شخصية مالك بن فهم .. الأزدى ـ ومن هنا جاء اسم القصة « فارس الأزد » ـ مقتربا بهذا العمل الأدبى الفذ من روح السير الشعبية التى تمتلىء بالخوارق وعالم الجن والأرواح الخيرة والشريرة ، مما يعطى له مذاقا خاصا ، وطابعا فريدا .

وعن « ملاحم العصر الفضى » تأتى دراسة الأستاذ الدكتور أحمد عتمان هادفة الى التعريف بشعراء الرومان فى العصر الفضى أى ملحمة لوكانوس « الحرب الأهلية » والمشهورة باسم « فرساليا » ، وملحمتى ستاتيوس « الطيبية » و « الأخيللية » أى قصة أخيلليس بطل حرب طروادة . أما الشاعر الثالث الذى يتناوله الدكتور عتمان فهو فاليريوس فلاكوس وتسمى ملحمته « الأرجونوتيكا » أى قصة ورحلة السفينة أرجو ، وهو الموضوع الذى سبق أن عالجه الشاعر السكندرى أبو للونيوس

الرودسى نسبة الى جزيرة رودس موطنه الأصلى . كما تناول أيضا الشاعر الملحمى الفضى سيليوس ايتاليكوس موضوع « الحروب البونيـة » أى الفينيقيـة ، وهى قصـــة الصراع بين روما وقرطاجة .

وتوضح دراسة الدكتور عتمان أن كل هذه الملاحم كتبت لتنشر وتقرأ ، لا لكى تنشـد فى احتفالات ملحمية ، ولذا فانهـا جميعا تفتقد حيوية الشعر الملحمى الأصيل الذى كان ينظم ويتداوله الناس شفاهة ، كما هو الحال بالنسبة لملحمتى هوميروس « الالياذة » و « الأوديسا » . ويفصل بين شعراء الملاحم فى العصر الفضى وبين هوميروس مالا يقل عن عشرة قرون حيث أنهم ينتمون الى القرنين الأول والثانى .

وفى أثناء هذه القرون حدثت تحولات كبرى فى العلاقة بين المؤلف والمتلقى ، وصار الكتاب هو الوسيلة الرئيسيـة . وقد كان لمكتبـة الأسكندرية دور بارز فى هذا التحول بالنسبة للتقاليد الأدبية التى أثرت فى التقنيات الملحمية التى قامت أصلا على الشفاهية وانتهت الآن الى الكتابية والى القراءة لا الاستماع .

وعن فرانسوا رابيليه وملحمته « جارجانتوا وبنتاجرويل » يقـدم الأستاذ عصام عبد الله دراسة عن هذا الكاتب الفرنسى الشهير الذى ولد فى أواخر القرن الخامس عشر وتوفى فى عام ١٥٥٣ . ويعتبر رابيليه من أشهر كتـاب القرن السادس عشر . وتدور أحداث الملحمة حول شخصية العملاق جارجانتوا الشهير فى الفولكلور الفرنسى ، وحول شخصية ابنـه بنتاجرويل ، وهى شخصية ابتدعهـا فرانسـوا رابيليه .

ويواصل الأستاذ محمود النبـوى الشـال دراساته عن فنوننا الشعبية ، فيحدثنا عن كيفية «المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية» ، باعتبارها من أهم العوامل المعبرة وأروع المصـادر التى تسهم اسهاما حقيقيـا فى حركة البنـاء الحضارى للأمم .

وهو بهذا الصدد يدعو الى التوسع فى انشاء مراكز التدريب على الفنون الشعبية التشكيلية ، وكذلك المعاهد العلمية المتخصصـة ، وتزويدها بشتى الامكانات البشرية والتجهيزات الأولية ، والمرافق اللازمة للممارسات العمليـة والعروض الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسـان المصرى وفطرته النقية . كما يدعو الى القيـام بجولات استطلاعية بحثية للكشف عن الفنانين الشعبيين ، وتخصـيص حيز من مناهج التربية الفنيـة بالمؤسسات التعليمية لفنوننا الشعبية يشخص طبيعة هذه الفنون ، ويقوم على دراستها دراسـة وافية ..

ولا يغفل الأستاذ محمود النبوى الشال دور الاعلام بمختلف أنواعه فى ضرورة التعريف الأمين بالدور الهام الذى تؤديه هذه الفنـون لطوائف المجتمع وتبصير أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن متابعتها والالتحام معها قلبا وقالبا .

يلى ذلك مقال الأستاذ الدكتور عبد الغنى الشال عن « مختارات من فخاريات شـعبية » ، يتناول فيه جذور هذا الانتاج الفنى الحضـارى ودور الفنان الخزاف الشعبى فى تحقيق حيوية هذا الابداع واستخدامه نماذج من الحيـاة الانسانية والحيوانية والنباتية فى تكوين قطع هذا الفخار . كما يتناول المقال تقنية عمل هذه النماذج الفنية ، علاوة على جماليات هذا الفن الذى يتميز بالتوازن والاتساق والوحدة والتنوع فى التعبير عن الحس الجمالى للفنان الشعبى فى عمل قطعه الفنية على مر التاريخ .

وعن « التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة » تأتى دراسة الأستاذ لويس بقطر ممتدة من الحاضر الى الماضى ومن الماضى الى الحاضر عبـر فن مـن الفنون كان له دوره الفعال فى اثراء الحضـارة المصرية القديمـة ، منفردا أو مصـحوبا بفنـون أخرى كالرقص أو الغناء .

يعدد الأستاذ بقطر فى هذه الدراسـة الآلات الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة ، سواء أكانت آلات وترية أوآلات نقر وطرق أو آلات نفخ ، داعما ذلك بمجموعة من النمـاذج المصورة لهذه الآلات ، وموضحا للامتداد الحالى لبعض أنواعها ، وملقيا الضوء على دور البـاحث الموسيقى الدكتور هيكمان فى دراسة الموسـيقى المصرية القـديمة ، ومحـاولته التعرف على خصائصها .

وعن الانسان ، والأب ، والفنان ، الرائد ، والمبدع ، والملهم ، والمعلم .. عن الانسانية ، والحب ، والعطاء ، والتفاؤل ، والتواضع ، والصدق ، والاخلاص ... عن عبد السلام الشريف العاشق لتراث مصر وشعب مصر ... يخصص هذا العدد من المجلة جانبا منه للاحتفاء بالعيد الثمانين لميلاده ، رمزا لمحبة واعزاز وتقدير من أبنائه وتلاميذه ورفاقه ومحبيه ، ومن العاملين بهذه المجلة التى أشرف على اخراجها الفنى منذ صدور العدد الأول منها فى يناير ١٩٦٥ .

فيكتب الأستاذ صفوت كمال عن « الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية » ، فيحدد موضوع الحياة عند الفنان الرائد من خلال قيم الجمال والصدق والحب . وعلى مستوى الانسان تتجاذب المتشابهات ، فينجذب عبد السلام الشريف الى أشكال الابداع الشعبى المصرى ، ليلتقى الجمال والصدق والحب فيه بالجمال والصدق والحب فى ابداعنا الشعبى . ويكون العطاء لمدة نصف قرن ويزيد تجسيدا للمعانى الحية الجميلة فى نفس الفنان ، وفى الحياة من حوله .

اما الأستاذ الفنان محمد قطب ، أحد تلاميذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف فيكتب عن « عبد السلام الشريف .. الفنان والانسان » ، مؤكدا أبوته وأستاذيته ، وايمانه الراسخ بضرورة أن يكون الفن للحياة وفى خدمة الناس .

كما يفتتح الفنان الأستاذ خميس شحاته ، صديق العمر وزميل الاستاذ الفنان عبد السلام الشريف ، مقاله بحديث واقعى عن الفنان الانسان المتفائل ، صاحب التحية الشهيرة « صباح النور ... صباح الفل » . ثم يعقب بعد ذلك على بعض أعماله الفنية ، واصفا لها برؤية الفنان وصدق الناقد .

ويكتب الأستاذ صبحى الشارونى أيضا فى نفس الاتجاه ، فيعدد أولا المجالات التى أثراها عبد السلام الشريف بجهده وابداعه ، ثم يركز على دوره الرائد والايجابى فى مجال الفنون الشعبية وانشائه لأقسام الحرف بوكالة الغورى ، بهدف ترقية الصناعات والحرف الشعبية فى منطقة خان الخليلى .

أما الأستاذ مختار سيد أحمد فهو ينقل لنا ما دار فى احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين من عمره . أطال الله لنا فيه ومتع صاحبه بالصحة والعافية .

وأسرة تحرير المجلة اذ ترى أن هذه الحفاوة ما هى الا جانب من جوانب التعبير عن تقديرها لجهود الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف وأياديه البيضاء عليها ، فهى تزف له أطيب الأمانى بهذه المناسبة السعيدة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية ، يقدم لنا الاستاذ عبد العزيز رفعت عرضا تحليليا لكتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » لعالم الفولكلور الروسى فلاديمير بروب ، والذى ترجمه الى العربية الأستاذان : أبو بكر أحمد باقادر ، واحمد عبد الرحيم نصر ، متعرضا لأهم القضايا التى أثارتها الترجمة فى نفسه ، مثل : قضية المصطلح ، وحرية الحذف من الأصل عند الترجمة ، وجدوى ترجمة العمل الواحد فى نفس اللغة مرتين ، كما يقدم لنا أيضا تعريفا موجزا ببروب ومؤلفاته ، والفكر العلمى الذى أنجز فى اطار أطروحاته هذا العمل الفكرى ، ثم عرضا لهذا العمل ، وأهم ما أثير حوله من اعتراضات . كذلك يتعرض للملاحق التى أضافها المترجمان الى كتاب بروب ، وبخاصة الملحق الأول منها ، لارتباط موضوعه ارتباطا وثيقا بموضوع الكتاب تحقيقا للفائدة المبتغاة والهدف المرجو .



طه حسين وصورة البطل الشعبي

د . محمود ذهنى

البطل الشعبي تصور خيالي لشخصية حقيقية ، بمعنى أن الشعب يجمع على الاعجاب بشخصية ما ، فيأخذ في ترديد سيرة صاحبها ، يتناقل ما أثر عنه ، ويتحاكى بما صدر منه أو أسند اليه • وتتدخل طبيعة الصياغة القصصية في تلك المرويات بحواش واضافات تزين السياق وتجذب السامع ، ثم يتدخل الخيال فيضيف اليها من نسجه ما تصور أنه حدث ، أو ما يتمنى لو كان حدث • وكلما دارت هذه المرويات دورة على الألسنة ، زادت وتضخمت بكل ما يرضى المزاج الشعبي ، ويلبي احتياجاته الوجدانية ، الى أن يجيء الفنان المبدع الذي يستغل هذه المرويات الشعبية ليخلق منها عملا روائيا فنيا هو « السيرة الشعبية » •

وسواء ظلت هذه المرويات متفرقة أو استطاع فنان أن يحولها الى أثر أدبى شعبى ، فانها ــ فى كلا الحالتين ــ تحقق أهداف الفن فى الحياة ، فهى توفر له التربية والتعليم والخبرة ، وتعطيه العبرة والموعظة وطرق مواجهة الحياة ، وتحقق له الراحة النفسية والمتعة الوجدانية ، وهى بعد كل هذا ــ أو قبل كل هذا ــ وسيلة الترفيه والتسلية وقضاء الوقت فيما يمتع ويفيد •

وليس من الضرورى أن تكون شخصية البطل الشعبى شخصية تاريخية بارزة ، أو شخصية حققت لأمتها انتصارات عظيمة • فالتاريخ العربى ملىء بالرجال الذين فاقت أعمالهم ما قام به الظاهر بيبرس مثلا ، ومع ذلك فهو الذى حظى بصورة البطل الشعبى • بل وليس من الضرورى ان تكون الشخصية المختارة شخصية رجل سياسة أو حرب أو حتى شخصية رجل يحمى القانون ، ولكن ربما يقع اختيار الشعب على شخصية تعتبر من الوجهة الرسمية خارجة على القانون ، ولكنها فى عرف الشعب شخصية البطل الذى حقق له ــ فى ظروف معينة ــ مكاسب شعبية من خلال بطولات أعجبته فتغنى بها مثل سيرة على الزئبق فى الأدب الشعبى العربى ، وروبين هود فى الأدب الانجليزى ، وارسين لوبين فى القصص الفرنسى ، وغيرها مما نجده فى معظم الآداب وعند أغلب الشعوب •

وشخصية البطل ــ كما يصورها لنا أرسطو باعتباره أول من تصدى لدراسة هذا الموضوع دراسة منهجية ــ ليست هى الشخصية المثالية التى تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ، ولكنها شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ ، بل انه زاد على ذلك أن سمة البطولة التى أسندت اليها انما جاءت من سقطة كبرى هى التى تثير فينا الشفقة عليه ، وتدفعنا الى التعاطف معه ، أطلق عليها اسم «الهمارتيا» ويتداولها النقاد على انها « السقطة الأرسطية » •

وبالطبع فان اختيار شخصية البطل الشعبى لا يتم فى حياته أو عصره ، ولكنها تنبثق بعد عدة أجيال ، عندما يشعر الشعب ان مآثر هذه الشخصية توافق تطلعاته ، وتحقق آماله وأحلامه ، وتتوفر لها المقومات التى تؤهلها للتحول - فى ذهن الشعب - الى شكل بطولى .

واذا جاز لى أن أتخيل ، أو ان أتنبأ بما يمكن ان يحدث فى مستقبل قريب أو بعيد ، فان شخصية الدكتور طه حسين تتوفر لها معظم السمات التى تؤهلها لكى تأخذ سمت البطولة الشعبية . ومهما قيل من أن الزمن تطور ، وان تكنولوجيا العصر الحديث لن يكون فيها مكان للصور الشعبية ، فان هذا الظن يتبدد مع الايمان بأن للشعب وجدانا ومشاعر لابد من تزويدها بالغذاء اللازم لها ، وان هذا الغذاء ثابت لا تتغير حقيقته بتغير الزمن ، وان التغير ربما يطرأ على الشكل أو الاطار - فقط ، فالمواد الأساسية فى غذاء الانسان هى هى لم تتغير منذ ان كان يقطفها من الأشجار ، أو يشوى صيده على ركية نار ، الى أفخم مطاعم باريس وفنادق الخمسة نجوم .

كذلك الفن - غذاء الوجدان - لن تتغير حقيقته ولن تتبدل منابعه ولن تتباين مجالاته ، ولكن الاختلاف سوف يكون فى الشكل والمظهر فحسب، ولعل رصد الماضى والتمعن فيه سوف يقنعنا بأن الخيال الشعبى الذى صور تطلع الانسان القديم الى السباحة فى الفضاء عن طريق بساط الريح والحصان المسحور ، هو نفسه الذى يصور تطلع الانسان المعاصر الى غزو الفضاء وارتياد الكواكب عن طريق روايات الخيال العلمى ، وان السمات والملامح التى رسموها للسندباد هى ذات السمات والملامح التى يرسمونها لرواد الفضاء . وان العطاء الوجدانى الذى استقاه الانسان قديما من السير الشعبية وحكايات الف ليلة وليلة هو ذات العطاء الذى يستقيه الانسان المعاصر من روايات الانسان الآلى والمرأة الخارقة وعملاء المخابرات .

واذا كان البطل الشعبى القديم لابد له أن يحمل سيفا وسهما ورمحا ليهزم الأعداء بالضرب والطعان ، فان البطل الشعبى الحديث يمكنه أن يستعيض عن ذلك بالتكنولوجيا والعلم ليهزم الأعداء بعقله وفكره . وهذا ما فعله طه حسين وان لم يلحق بعصر الكمبيوتر وسفن الفضاء ، ولكن من يدرى فربما ابتكر له الخيال الشعبى فيما بعد أسلحة تعوضه عن تلك وتفوقها قوة وفتكا .

وأرسطو حدد لبطله سمة أساسية هى السقطة الكبرى أو الهمارثيا . أما سيرنا الشعبية العربية فقد تطلبت فى البطل مجموعة من السمات تبدأ بظروف ولادته ، وتلازمه فى كل مرحلة من مراحل حياته لتجعلها تتذبذب بين النعيم والشقاء ، أو بمعنى أصح تتابع جهوده فى الخلاص من الشقاء وتحقيق النجاح الذى لا يعود على شخصه بقدر ما يعود على المجتمع كله ، فينتشله من وهدة ، أو يخلصه من طاغية ، أو يحقق له أمنيات غاليات .

ولو تابعنا سيرة الدكتور طه حسين لوجدنا أن معظم هذه السمات تتوفر له بشكل يصلح أن يكون نواة تتبلور حولها شخصية بطل شعبى تنتظر اعجاب الجماهير لتنسج حولها الحكايات والأقاصيص ، وربما جاء على المدى الطويل الفنان الذى يصوغها فى سيرة شعبية ، ليس الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن ليأخذ منها الناس الخبرة والموعظة ، ويستوعبون التجربة ، الى جانب المتعة والتسلية ...

قبل نهاية القرن الماضى بأحد عشر عاما ، وفى قرية الكيلو - ولد لأسرة متواضعة الطفل السابع بين اخوة ازداد عددهم حتى بلغ ثلاثة عشر . وفى مثل هذا المجتمع الريفى ، وبين هذا العدد من الاخوة لابد أن يكون الاعتماد على الذات هو الأساس التربوى الأول للفرد كى يجد لنفسه مكانا فى الحياة . وكان الطفل ذكيا موهوبا فسرعان ما أدرك هذه الحقيقة وسار عليها منذ نعومة أظفاره .

واذا كان الانسان - عادة - لا يتذكر طفولته الباكرة ، فان ذكريات هذا الطفل حفرت فى ذهنه وقلبه ونفسه ، لأنه لم يلبث أن فقد بصره وهو فى السادسة من عمره ، وصار الاعتماد على النفس وحده لا يكفى ، فعليه منذ الآن أن يحسب حساب ما سوف يلاقى من صعاب وعقبات ، وأن يستبدل البصر بالسمع ، وأن يعى كل ما يدور حوله أو يمر

عليه ، وأن يتوسل بالصبر وقوة التحمل حتى يستطيع أن يواصل الحياة .

أخذ الطفل نفسه بمنتهى الشدة والحذر ... عاف الأكل مع الجماعة حتى لا يصدر عنه ما يدفع الى السخرية منه ، وتجنب لداته فى لعبهم ولهوهم واستبدله بالانصات الى أحاديث الكبار ، ومشاركتهم الالتفاف حول منشد القرية وهو يقص عليهم سيرة عنترة والهلالى والزير سالم ، أو وهو ينشد الأذكار والابتهالات ويردد المواويل والأشعار . وذهب الى كتاب القرية - وهو المؤسسة التعليمية الوحيدة بها - فحفظ القرآن وختمه .

وكان الطفل فى كل ذلك مستقبلا وناقدا . فبديهته الرائعة تلتقط وتتكيف مع الأحداث ، وبصيرته الواعية تفرق بين الصواب وغيره ، وذاكرته اللاقطة تختزن كل صغيرة وكبيرة ...

اقرأ كتاب « الأيام » لتلمس مصداق كل هذا ، ثم يأخذك العجب حين تعلم أن هذا الكتاب العظيم لم يؤلفه طه حسين كما تؤلف الكتب ، وانما أملاه - فى أيام معدودات - تفريجا عن نفس مأزومة ابان محنة ابعاده عن الجامعة عام ١٩٣٤ بسبب كتابه « فى الشعر الجاهلى » : وكلا الكتابين أشهر من أن نتحدث عنهما ، وان كان طه حسين قد عدل الثانى واستبدله بكتاب « فى الأدب الجاهلى » بعد الضجة الكبرى التى أثيرت حوله .

وأعتقد أن كل حدث أورده طه حسين فى كتابه « الأيام » ، وكل موقف من المواقف التى تكاثرت حول كتابه « فى الشعر الجاهلى » يشكل واقعة درامية عميقة الأثر ، لا تقل روعة وابهارا عن تلك التى تبنى حياة الأبطال وترسم ملامح شخصياتهم الروائية .

ثم انتقال الفتى الضرير من قريته القابعة فى أقصى الصعيد الى القاهرة الباهرة الصاخبة ، والتحاقه بالأزهر كطالب علم ، والقدرة الفائقة التى استطاع بها أن يتأقلم مع هذا الوضع الجديد ، وما جرى له فى سياق ذلك من وقائع وأحداث ، وما وطن عليه نفسه ألا يبقى مستقبلا وناقدا فحسب ، وانما فاعلا ومؤثرا .. كل ذلك مادة غنية بالتأثير الدرامى ، ويمكن أن تشكل حلقة ثانية من حلقات تصوير البطل ورصد مراحل تطوره .

واذا كان العمل الروائى الناجح لا يقدم صورة البطل فحسب ، وانما يرسم صورة المجتمع من خلال صورة البطل ، ليظهر التفاعل بينهما الذى يولد الانفعال الدرامى ، فان كثيرا مما جاء فى كتاب « الأيام » يصور هذه المواقف أصدق تصوير ... الطبيب الذى كان سوف يوقع عليه الكشف توطئة لدخوله الأزهر فيجيزه دون أن يلقى عليه نظرة واحدة ، ولجنة امتحان العالمية المكونة من مشايخ الأزهر الحانقين عليه يعلنون رسوبه دون أن يوجهوا اليه سؤالا واحدا ، وحماة الدين الذين وصموا كتابه « فى الشعر الجاهلى » بالكفر والالحاد دون أن يقرأ معظمهم حرفا واحدا فيه ، ورجال الأحزاب المناوئة لحزبه الذين حولوا الكتاب العلمى الى أزمة سياسية انتهت بابعاده عن الجامعة واحالته الى التقاعد ، وأصحاب الصحف الذين كانوا يدفعونه الى الايغال فى النقد وشراسة الهجوم أملا فى رواج تجارتهم ... كل ذلك - ولا شك - يمثل وقفات درامية عميقة تصور المجتمع من خلال البطل ، وتوضح تفاعلهما وتثرى البناء الروائى .

ثم تحدث نقلة أكبر وأعظم هى رحلة الشاب الريفى الأزهرى الضرير الى فرنسا ... عالم جديد قوامه النور والنار . وجد الفتى نفسه فجأة بين لهيبه وسناه . فماذا يفعل ؟

ان مغامرات طه حسين فى هذه المرحلة من حياته ، سواء ما عاناه هو أو ما عاينه عند الآخرين، يشكل فترة من أخصب فترات رسم صورة البطل، ففيه الكفاح المستميت ، وفيه الحب الرومانسى وفيه صراع القيم والمثل ، وفيه الفكاهة والطرف ، وفيه المعاناة والاحن ، وفيه الوفاء والأمل .... أليست كل هذه العناصر الدرامية بكافية لتقديم صورة فذة من صور البطولة ، ورسم سيرة لا تقل روعة عن أعظم الأعمال الأدبية المعروفة ، وذلك اذا تسنى لها من يصوغها بمفهوم ومضمون جديدين .

باريس ... زهرة أوربا اليانعة ، لابد أن تنجذب اليها الفراشات . كل من ارتادها ينبهر بها ويندفع نحو ضيائها . ولكن مسار الفراشات يختلف فمنها من ينخدع بوهج النار فيندفع اليها

ويحترق بلهيبها ، ومنها من يأخذ طريق الضياء فيصل الى زهور المعرفة وينهل من رحيق الفن والعلم ما شاء ·

لقد أبدع طه حسين تصوير فراشة من فراشات النار فى روايته « أديب » ، ولو ترك العنان لموهبته الابداعية لأنتج الكثير من مثلها ، ولكنه أخذ طريق فراشة الضياء ، فانكب على الدرس والتحصيل ·

ففى أواخر عام ١٩١٤ كانت الجامعة المصرية قد بعثت بالطالب طه حسين الى فرنسا ليتخصص فى التاريخ ، فاذا به يتعلم الفرنسية ويتقنها فى زمن قياسى ، ويحصل على الدكتوراه فى فلسفة ابن خلدون ، ثم يتعلم اللاتينية ليدرس القانون الرومانى ويحصل فيه على دبلوم الدراسات العليا ···· كل ذلك فى أقل من أربع سنوات تخللتها فترة انقطاع اضطر فيها للعودة الى مصر عندما عجزت مالية الجامعة عن تحمل نفقات البعثة ·

عاد الدكتور طه حسين الى مصر - بعد البعثة · ليعين أستاذا للتاريخ بالجامعة المصرية ·

ولكن التاريخ لم يكن هدفه ، فهو أديب يحب الأدب ، وهو فنان يبدع فيه ، لهذا فانه لم يقض وقته كله فى فرنسا لدراسة التاريخ ، وانما استقطع منه أجزاء لقراءة الأدب الفرنسى والاستمتاع به ، وقراءة الأدب اليونانى فى أصوله اللاتينية ، ومزج بين التاريخ والأدب فدرس مناهج البحث الحديثة وفتن بها لأن الفارق بينها وبين طرق تدريسها فى مصر كان كالفارق بين باريس وقرية الكيلو مركز مغاغة ··

لم يستطع أستاذ التاريخ أن يفصل بين التاريخ والأدب ، فأخذ يدرس تاريخ الأدب فى الجامعة ، ويكتب عنه فى الصحف ، وبدأت جريدة « السياسة » تنشر له مقالا أسبوعيا (يوم الأربعاء) قدم فيه طه حسين دراسة لشعر وحياة مجموعة من شعراء العصرين الأموى والعباسى ، ليخرج منها بتصور للحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية لهذه الفترة الهامة من تاريخ العرب حال انتقالها من الحكم الأموى الى الحكم العباسى ، ثم جمع تلك المقالات ونشرها فى كتاب تحت عنوان « حديث الاربعاء » ·

أحدث الكتاب ضجة كبيرة ، وأثار على صاحبه كلا من الكتاب والنقاد والمؤرخين ورجال الدين ، ذلك انه خرج بنتيجة عامة من دراسته مؤداها ان الطابع المميز لتلك الفترة بين تاريخ العرب كان قوامه الشك والعبث والمجون والاضطراب السياسى والاجتماعى · فهل كانت هذه هى بداية « السقطة الكبرى » للبطل الذى تخصص فى التاريخ وعشق الأدب ؟

أخذ عليه المؤرخون أنه اعتمد على كتاب « الأغانى للاصفهانى » وهو فى عرفهم ليس مرجعا تاريخيا يعتد به ، وأخذ عليه النقاد انه اختار من الشعراء النفر الذى يخدم نظريته دون بقية شعراء العصر ، وأخذ عليه الكتاب انه اعتمد على الأدب وحده لتصوير المجتمع وفى هذا تجاوز كبير ، وأخذ عليه رجال الدين انه اهتم باللهو والمجون وترك الجوانب الجادة فى الحياة التى تستحق الدرس وتخدم الناس ، وأخذ عليه الجميع ما انطوى عليه اسلوبه من نبرة التحدى والاستعلاء ·

لم يأبه طه حسين بكل ما اثير حوله ، فمنذ نشأته الأولى كان قد وطن نفسه على الجدل والمعارضة ومواجهة المواقف مهما كانت شدتها ووقعها بل ونتائجها أيضا ، فهو مناقش لبق ، ومجادل عنيف ، وخصم عنيد ، اعتنق المبدأ القائل بان الهجوم هو خير وسائل الدفاع ، وان المبالغة تقود الى الاقناع ، لهذا بالغ أشد المبالغة فيما قدم من آراء ، وبلغت المبالغة منتهاها فى دراسته التى تلت وتناولت « الشعر الجاهلى » ·

انبهر طه حسين ابان دراسته فى السربون بمناهج البحث الحديثة فى التاريخ والأدب بالمقارنة لما كان عليه الحال فى مصر من تخلف واضح وانقياد للسلفية ، وتجمد فى الفكر ، وحجر على الرأى ، ومقاومة لكل اصلاح ·

وانبهر بالمستشرقين الذين عكفوا على دراسة العرب وأمورهم وأحوالهم دراسة دقيقة منقبة ، وخرجوا بكتب وأبحاث عميقة ومبهرة ، ولكن معظمهم كانوا اما عملاء استعماريين ، أو أعداء متحفزين ، فدسوا السم فى العسل ، وضمنوا أقوالهم مفتريات وادعاءات وأباطيل تهدف الى تحطيم القومية العربية ، واخماد جذوة النهوض

والتقدم فى نفوس العرب ، ووأد محاولات الاصلاح والتحضر ، وزرع بذور التفرقة والشقاق ، وبث العداوات بين طوائف العرب لتستمر الاستكانة لاستعمارهم ، ويتسنى لهم بسط نفوذهم وتحكمهم •

وانبهر طه حسين بالحياة الفكرية الأوربية وما فيها من اتساع أفق وعقلانية وحرية • فالمناقشات والمساجلات هادئة وموضوعية ، ليس فيها الصخب والغوغائية والخروج عن موضوع النقاش الى مزالق التجريح والسباب ، وهناك حق ابداء الرأى مكفول للجميع ، لا يسلبه كبير من صغير ، ولا يحجر قوى على ضعيف ، ولا تتكاثر جماعة على فرد ، ولا يكفر المرء برأى لا علاقة له بالدين ، ويرجم لأنه نادى بتعديل أو اصلاح •

وانبهر بارتفاع مستوى الحياة الاجتماعية وبحسن سلوك الانسان مما يجعل المعيشة سهلة مطمئنة ، وبرقى الفنون والآداب التى تمتع الناس وتصبغ الحياة بالبهجة والنشوة • وبالوفرة التى أعطت كل امرىء حاجته فبات مرتاح البدن والعقل والبال • وبالحرية التى تسمح للفرد أن يصنع ما يشاء طالما انه لا يمس حقوق الآخرين•

انبهر طه حسين بكل هذا ، وأراد أن يتبناه أو يستعيده ليوقظ أهل وطنه من سباتهم وما عليه اذا ما أفزعهم أو أرهقهم أو حتى آلمهم ، فقد طال نومهم ، وعمق سباتهم ، وأصبح ايقاظهم ليس بالعمل السهل اليسير •

لعل هذه الأسباب — وربما كان هناك سواها — هى التى دفعت طه حسين الى اخراج كتابه « فى الشعر الجاهلى » محاولا فيه تطبيق المنهج الديكارتى، وتعاليم دوركايم ، وآراء مرجوليوث، ومحاضرات نالينو وماسينيون ، من خلال طبيعته المجددة ، وجنوحه الى المبالغة • ورغبته فى هز القوم هزة عنيفة ، ليوقظ النيام ، وينتشلهم من وهدة التخلف التى رانت عليهم قرونا عديدة ، ولا زالوا يجترون قديمهم ، ويتمسكون بسلفيتهم ، ويقاومون التجديد والاصلاح •

كان لابد لطه حسين ان يشعل ثورة بهذا الكتاب ، تثير النفوس ، وتزلزل الأفكار ، وتدفع المعارضين والحانقين الى الرد عليه ، وهم فى سبيل ذلك لابد ان يعيدوا النظر فى قديمهم ، ويطلعوا — ولو قليلا — على الحديث ليتمكنوا من المواجهة والمنازلة ، وبهذا يكون قد نجح فى أول خطوات ايقاظهم من سباتهم •

ما أن ظهر الكتاب حتى تكاثرت عليه الكباش ، وتقاطرت عليه الأقلام ، ووجهت اليه السهام من كل جانب •• المنافسون ينتقدون بموضوعية أحيانا وبتزمت فى معظم الأحيان ، والحاقدون من شيوخ الأزهر — أصحاب الثأر لديه — يكفرونه ويتهمونه بالزندقة والمروق ، والمعارضون السياسيون يرمونه بالخيانة والعمالة ، والتربويون يتهمونه بافساد أخلاق النشىء • ويتوحد الجميع حول هدف واحد هو ضرورة طرده من الجامعة •

حدد طه حسين منهجه فى هذا الكتاب بقوله انه سوف يسلك منهج ديكارت الذى يطالب الباحث بأن يتجرد من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن ينسى عواطفه القومية والدينية ولا يتقيد بشىء ولا يذعن لشىء • وقال ان علينا أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم ، وأن ورود اسمى ابراهيم واسماعيل فى التوراة والقرآن لا يكفى لاثبات وجودهما التاريخى ، وأن ما وصلنا من شعر قيل انه جاهلى ليس من الجاهلية فى شىء ، وانما هو منتحل مؤلف بعد ظهور الاسلام لأنه لا يمثل مجتمع الجاهليين ولا لغتهم ولا بيئتهم ولا عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم •

ولم تكن الوقفة القوية الحادة التى وقفها العلماء والمفكرون من طه حسين نابعة من خشيتهم على الشعر الجاهلى ، أو انتصارا له ، ولكن كانت بسبب خوفهم من تعميم منهج طه حسين واطلاق حرية الشك فى التراث القديم ليصل الى القرآن الكريم والسنة النبوية ، فيكون فى ذلك دمار الأمة ، وذاك هو هدف المستعمرين •

لهذا هبوا هبة رجل واحد ينقدونه وينقضونه ويردون عليه بسيل جارف من الكتب والمقالات ، بعضها أخذ طريق المناقشة الموضوعية وان اتسم

اسلوبه بشيء من العنف ، ومعظمها اتخذ طريق الهجوم والاتهام واستخدام جـارح الصفات والعبارات .

ويزداد الطين بله حين يعلن طه حسين أنه مقتنع بهذا البحث كل الاقتناع ، وأنه غير حافل بسخط الساخط ، ولا مكترث بازورار المزور . ثم هو لا يأبه بهذه الضجة التى أثيرت حوله فى مصر والعالم العربى ، فلا يرد على أحد ، ولا يحاور أحدا ، ولكنه يتجه الى مجلة « الأنفورمسيون » الفرنسيـة ليدلى لمحررها بحديث مطول محاولا تبرير موقفه ، وشرح وجهة نظره .

فهل هذه هى « الهمارثيا الارسطية ، أو سقطة البطل » التى وقع فيها طه حسين ؟ وهل انخدع حقا بألاعيب الاستعمار الثقافى فنقل ـ عن غير عمد ـ افتراءاته وأباطيله الراميـة الى تحطيم القومية العربيـة وتقويض العقيدة الاسلامية ؟ أم انه زاد جرعة المبالغة وتحرى شدة الهزة لكى يوقظ المستغرقين فى سباتهم ؟ أم أراد ـ مخلصا للعلم ـ نقل مناهجه وطرقه وأساليبه الحديثة ؟

على أى حال ، فان هذا الحدث بقدر ما يصور صراعا دراميا علميـا رائعـا بين طه حسـين ومعارضيه ، فانه ـ من جانب آخر ـ يصـور صراعا دراميا داخليا عارما بين طه حسين ونفسه . وليس أدل على ذلك مما قيل من انه عندما أدت تلك الحملة الى اقصائه عن الجامعة واحالته الى التقاعد ، حبس نفسه فى منزله ـ وكأنمـا هو أبو العلاء المعرى ـ وأملى فى أيام معدودات كتابه الرائع « الأيام » .

ومن يقرأ هذا الكتاب بتمعن ويعرفه بظروف تأليفه يكاد يلمس مأساة هذا البطل فى سقطته الهمارثية ، حيث قبع فى بيته ، وأخذ يستعرض شريط حياته من البداية وحتى ما انتهى اليه ، ليقيم كل موقف وكل حادث وكل وضع ، وليقف على مواطن القوة والضعف ، ويكشف عن الأسباب والوسائل التى قادته ـ خطوة بعد خطوة ـ نحو هاوية السقطة .

ان المتمعن فى هذا الكتاب يشعر تماما بأن طه حسين لايستعرض حيـاته أو يعرضها على الناس ، ولكنه يحاسبها حسابا عسيرا ، ويجمع أخطاءها ومزالقهـا كى يستطيع بعـد ذلك ان يقومها أفضل تقويم .

واذا استطعنا ان نتصور ذلك الصراع الدرامى الذى اعتمل ذاتيـا داخل طه حسين ـ حبيس نفسه وحبيس بيتـه ـ وما صحبه من مواقف وحوار بينه وبين أهله وخاصته ومن صحبه فى هذا السجن الاختيارى ، فان الأولى بالتصـور والجرى وراء دراميته هو موقف الجماهير المشكلة للرأى العام ، ذلك انها فجأة ودون مبرر ظاهر انقلبت رأسا على عقب ، وبعد أن كانت المظاهرات الشعبية الغاضبة تخرج مطالبة برأس طه حسين، صـارت نفس المظاهرات الجماهيرية الغاضبة تنادى بعودته الى الجامعة وحقه فى حرية الفكر والتعبير .. أما لماذا حدث هذا التحول ، أو كيف حـدث ، فهذا مالا يعلم سره أحـد ، ذلك أن اندفاعات الجمـاهير الثـارة لا يقودها عقـل ولا منطق ، ولكنها تسـير حيث تدفعها رياح العواطف التى لا يعلم أحد من أين تهب .

لهذا فان تلك الفترة الزمنيـة من حيـاة طه حسين ، مع كتابه « الأيام » والكتب الأخرى التى أنتجها خلالها ، تعتبر أكثر فترات حيـاته ثراء من حيث المواقف الدرامية المؤثرة ، ورسم شخصية البطل الشعبى .

ففى محبسـه الاختيارى أسرف طه حسين على نفسه فى التفكير وفى محاسبة النفس ، وفى تلك السقطـة الهمارثيـة التى ألحقت به كل هذا الأذى . وتكشفت له حبائلهـا فأدرك أنهـا من صنع الاستعمار ، وانه ـ بكل حسـن النيـة وسلامة الطوية ـ وقع فى شرك مؤامرة حبكت أطرافها فجازت عليـه كمـا جازت على الكثيرين غيره ، وانه ليس هو ـ بشخصه ـ هدف المؤامرة ، ولكن أهدافها أكبر من ذلك بكثير ، فهى تسعى الى هدم العرب والعروبة ، ووأد قوميتهم ، ومحو عقيدتهم .

وبحث طه حسين عن الأسـباب التى جعلت من العرب لقمة سائغة فى فم الاستعمار الأوربى ، فوجـد أن مكمن الداء هو الجهـل والغفلة ، ومن ثم عول على امتشاق الحسام واعلان الحرب على مسوغات الاستعمار : الجهـل ، والفقر ، والغفلة .

واذا كان كتــاب « الأيام » يعتبر — الى حد كبير — المدخل أو الارهاص لحرب طه حسين ضد الاستعمار بلونيه — السياسي والثقافي — فان أول معاركه آتت فرصتها حين أراد بعض شباب الجامعة عمل تحقيق صحفي عن معاهدة الصداقة التي وقعتها انجلترا مع مصر ، وعما ســوف تتمخض عنه في المستقبل · فراحوا يســألون أهل الفكر — ومن بينهم طه حسين — الذي وجد الفرصة مواتية فلم يقنع برد شفاهي سريع ، وانما استجمع في ذهنه كل جوانب الموضوع ، وأخــرج سفرا من أعظم ما كتب وهو كتــاب « مستقبل الثقافة في مصر » ·

وهذا الكتاب الذي أصــدره طه حسين عام ١٩٣٦ كان أول ســهم يوجهه نحــو التخلف الثقافي · فقد استطاع ببصيرته النافذة أن يقف على كل مواطن القصور في نظامنا التعليمي ، وأن يشخص بحذق أسبابها ومكامنها ، وأن يصف بعبقرية طرق الخلاص ووسائل العلاج ·

ولكن يبدو أن كل هذا كان سابقا لزمانه بكثير ، فلم يلق التأييــد والتشجيع ، بل على العكس واجهه المعارضون بالنقد والاستخفاف ، وقابله المسئولون بالتجاهل ، وغفل عنه باقي الشعب ، وتركوا البطل وحيدا في الميدان ، فهو في نظرهم صاحب سقطة كبرى لا يؤخذ بكلامه ولا يلتفت اليه ·

وكأني بطه حسين أراد أن يثبت لحاســديه وشانئيه أنه لم يسقط ولم يخطيء ، وان حرية الفكر التي آمن بها حقيقة واقعة ، والتطلع الى التجديد والاصــلاح ضرورة ملحــة ، واللحاق بالغرب الأوربي المتقدم هو أولى خطوات الطريق الطويل ، وليس ذلك علينا بعسير ، فعقليتنــا لا تقل عن عقليتهم ، وقدراتنا لاتقل عن قدراتهم ، ونحن نتفوق عليهم بماضينا العتيد ، وتراثنــا الضخم العظيم ، وما علينا اذا ما أخذنا منهــم لنرقى ، واستعرنا من حضارتهم لنبني ، فقــد سبق أن أخذوا من حضارتنا العربية الاســلامية وبنوا عليه حضارتهم الحديثــة · ولكن مكمن الصعوبة هو ايقاظ هؤلاء النيام ليمحوا الجهل عنهم ، ثم دفعهم الى العمل الجاد ، ليثمر تقدما وازدهارا ·

نذر طه حسين نفسه للجهاد في سبيل هــذا الهدف النبيل ، فحمل سيف الفارس — وهــو قلمه — وأخذ يكتب ويكتب ، ولهــذا فان تلك الفترة التي قضاها بعيدا عن الجامعــة تعتبر من أخصب فترات صراعه الداخلي ، والخارجي ، ومن أغزر مراحل حياته انتاجا ····

من مراجعة شريط حياته قدم عن سيرته الذاتية وانطباعاته الشخصية كتب : الأيام ، وأديب ، وفي الصيف ، وتلك تغلب عليها السمة الابداعية ، وقدم أول سهم في حربه المقدسة ضد الاستعمار والتخلف وهو كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» ، الذي لو وعاه أصحاب الأمر فينا منذ صــدوره لما كان حال ثقافتنا على ما هي عليه الآن ، ولتقدمت بنا عشرات — وربما مئات السنين ·

وآمن طه حسين بأن التقدم لن يكون الا بدراسة تراثنا دراسة دقيقة ولــكن بالطرق والمنــاهج الحديثة ، وان النقد الأدبي لا يقل قيمة وضرورة عن الانتاج الأدبي ، ولكن نقدنا العربي تجمد منذ انهيار الحضارة العربية الاسلامية وترك المجــال للبلاغة وعلومها ، فأراد طه حسين أن يعيده الى الحياة في ثوب أنيق حديث ، فألف كتب : حافظ وشوقي ، ومع المتنبي ، ومع أبي العلاء في سجنه .

والى الذين شككوا في عقيدته ، ومع قنــاعة كاملة بأن الاسلام هو الأساس الأول الذي تقــوم عليه الحضارة ، أعطى طه حسين سلسلة كتب في الدراسات الاسلامية بادئا بكتــاب « على هامش السيرة » ثم ألحق به كتب : الفتنة الكبرى ، الوعد الحق ، قصة الشيخين ، ومرآة الاسلام ·

وشرع طه حسين في وجه الاستعمار ومسانديه سلاحا شديد الفتك والتأثير هو ســلاح الرواية الاجتماعية التي تصور للناس أحوالهم فيقفوا على حقيقة أنفسهم ، ويهبوا من ســباتهم ليغــيروا أوضاعهم · وفي هذا المجال نشر طه حسين مجموعة من أجمل ابداعاته الروائية منها : شجرة البؤس ، دعاء الكروان ، المعــذبون في الأرض ، وجنــة الشوك ·

وكأني بطه حسين أراد أن يؤكد للقوم أن هذا الذي يقدمه ليس بدعا ولا بدعة ، ولكنــه الفن الحقيقي الذي تبنى عليه الحضارات ، فراح يترجم

لهم من عيـون الأدب الغربى ما يتفق مع المزاج العربى ومع أهداف دعوته الاصلاحية ، فكانت له فى هذا المجال روائع عديدة ، ترجمها ترجمة أدبية متحررة ، ودبجها بأسلوبه الساحر العذب ، فأتت قطعا فنية بالغة الروعة مثل كتاب « لحظـات » و « صوت باريس » ، وألحق بها ترجمة العـديد من مسرحيات الأدب اليونانى ، ثم ختم كل ذلك بكتابه القيم « فصول فى الأدب والنقد » ٠

الى هنا والبطل يحارب بقلمه وصوته ، ولكن السلاح الأقوى كان لا زال فى جرابه لم يشرعه بعد ٠ وواتته الفرصة ليقف أمام العدو وجهـا لوجه حين عرضوا عليه فى عام ١٩٥٠ تولى وزارة المعارف ، فوضع شرطين أساسيين : أولهمـا أن يكون التعليم الابتدائى الزاميا ، والثانى أن يكون التعليم فى جميع مراحله بالمجان ٠ وعزز موقفه بقولته المشهورة « ان التعليم كالماء والهواء لا يجوز أن يحرم منه أحد لأى سبب من الأسباب ٠ فمن حق كل فرد – بل من واجبه – أن يتعلم مثلمـا يتنفس ويشرب » ٠

ونجح البطل فى أول معارك المواجهة فكان له ما أراد ، وتولى الوزارة ، وتفرغ لوضـع الخطط والمناهج التى تضع أفكاره وآراءه موضع التنفيذ ٠٠٠٠ فالتعليم الالزامى عنده ضرورة حتمية لكل طفل كى ينتشله من وهدة الجهل ويعطيـه جرعة مناسبة من المعرفة تؤهله ليكون مواطنا منتجـا صالحا ٠

أما التعليم العام – أو الثانوى – فهو لمن يملك القدرة على تلقى المزيد من العلم ، ويهـدف الى توسيع العقل وتغذيته بألوان مختلفة من العلوم الانسانية والمعـارف الأساسية ٠ ويبقى التعليم العـالى ليقتصر على من سوف يشغلون مراكز قيادية فى مجـالات التخصص العلمى ورسم سياسة الأمة ، والمشاركة فى الحكم ٠

وأثار المعارضون العديد من المشاكل والعقبات وعلى رأسها مشـكلة « الكم والكيف » وقلة الامكانيات ، وقصور أدوات التنفيذ ٠ فكان طه حسين فى جانب «الكم» لأن الكيف – فى اعتباره – ترف لا تتحمله البلاد النامية التى يجب عليها أن تفتح أبواب التعليم على مصراعيها لكل راغب فيه وقادر عليه دون أى عائق ، فهو كالماء والهواء من واجب الدولة أن توفره لكل أبنائها ٠

هذه المعركة الجديدة التى خاضها طه حسين هى من أشرف وأنبل معارك البطل التى خاضها بشجاعة وصمود ، وقد لقى فيها من المواقف والأحـداث ما يكون تصويره الدرامى متعة ابداعية ، الى جانب اقامة صراع من لون جديد يكون الاحتكاك فيه بين الآراء والأفكار ، وبذلك تتنوع المواقف البطولية ، وتتعدد مجالات رسم شخصية البطل ٠

وبعد أن أدار البطل معاركه – بالقول وبالفعل – بكل شجاعة وحذق ، تقوم ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، فيسعد بها طه حسين كل السـعادة ، حيث اعتبرها النبتة اليانعة التى نبتت من البذور التى بذرها هو واخوانه من أمثال توفيق الحكيم والمازنى والعقاد وغيرهم ممن حاربوا بأقلامهم ٠ أما الآن فقد شرع السلاح فى وجـه السلاح ، وحسمت المعـركة بجلاء المستعمر والقضاء على الملكيـة ، وامتـدت الثورة الى باقى الشـقيقات العربيات فتحررت الواحدة تلو الأخرى ، وسرى اللهيب الى كل القارات المستضعفة فى أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية لينحسر عنها الاستعمار ، وتصفى الامبراطوريات ، ويشرق على العالم فجر جديد من الحرية ٠

ويرفض طه حسين أن يشارك فى الحكومة لأنه ليس من طلاب المناصب والسلطة ، ولم يقبل ذلك من قبل الا ليحقق بعض آرائه وأفكاره ، أما الآن فقد أصبحت آراؤه بين يدى من يؤمنون بهـا ويقدرون على تحقيقها ، فعليه أن ينتقل برسالته الى أفق أبعـد ، هو نشرها على الصعيد الدولى لتأخذ بها الدول التى اقتـدت بمصر فى تحررها السياسى ، وتحتاج الى من يبصرها بآفاق التحرر الثقافى ٠

حمل طه حسين قلمه على كتفه وراح يجوب الآفاق مشتركا فى كل مؤتمر علمى يعقد فى أى بقعة من البقاع ، فكانت أول محطة هى مدينـة البندقية بايطاليا حيث رأس اللجنة الأدبية لمؤتمر الفنانين الدولى الذى دعت اليه منظمة اليونسكو ، وفيه تحدث عن دور الأديب فى تكوين الثقـافات ومسئوليته أمام المجتمع ، وأشاد بالثورة الوليدة ، ورسم لها الطريق الذى يأمل أن تسير فيه لازالة

سوءات الماضي وبناء المستقبل على دعائم من السلام والوحدة والعمل الجاد المثمر ".

وفي نفس العام يشد الرحال الى مدينة بيروت بلبنان لحضور مؤتمر الجامعة الأمريكية بها ، فيدير المناقشات ويوجهها بلباقة نحو ما يبشر به من آراء ، ويتجه نحو العرب أجمعين يدعوهم الى التضامن والتوحد في الفكر والعمل ، فذلك هو السبيل الوحيد لاستعادة أمجادهم ، ورفع شأنهم ، ووضعهم في مصاف الدول المتقدمة الراقية .

ويستمر طه حسين – بطل الاصلاح العربي – في أداء مهمته بنشاط ودأب ، فيذهب الى مدينة جدة بالحجاز ليرأس اللجنة الثقافية للجامعة العربية ، وينشر دعوته بأسلوبه السهل الممتنع ، وصوته الرتيب المؤثر ، وأفكاره التي تتغلغل في نفوس السامعين .

وبين هذا وذاك لا يفتأ طه حسين يعقد الندوات واللقاءات ، ويلقي المحاضرات ، ويخاطب الحشود أينما تجمعوا ، وينشر المقالات والدراسات ، ويكثر من الأحاديث للصحف العربية والأجنبية ، داعيا الى وحدة العرب الثقافية ، وتكاتفهم على العمل المشترك .

ولم تكن تلك هي المهمة الوحيدة التي شغل طه حسين نفسه بها ، وانما كانت هناك مهمة أعظم وأرفع ، هي اعداد جيش كبير من تلاميذه ، وحوارييه والمؤمنين برسالته ، فجندهم جميعا تحت قيادته ، يشاركون في الدعوة كل حسب جهده وفي ساحته . وقدرت الدولة صنيعه فمنحته جائزتها التقديرية ثم قلدته أرفع أوسمتها .

وهكذا نجد للبطل صورة أخرى جديدة ، ليس فيها صراع درامي مباشر ، ولكنها غنية بالمواقف الانسانية ، والمشاعر القومية ، التي تقدم بطلا شعبيا يقود قومه نحو فجر عصر جديد ، يجتمع فيه العرب لبناء مستقبلهم، وتبوء المكان اللائق بهم في عالم أصبح يندفع الى الأمام بسرعة الصاروخ ، وليس بخطى الجمال والخيول .

ويمضي الزمن بالبطل التراجيدي ليقترب من النهاية ، فيرزأ بعقبتين لا يد له فيهما ولا حيلة .. امتد العمر وبلغ أرذله فوهن الجسد وخارت القوى ، وان ظل العقل على توقده ، والفكر على استنارته . ثم ما كان من أمر الثورة التي زاغ من تحت أقدامها الطريق ، فجرفها تيار السياسة ، ودفعها الى معاداة الثقافة ، وتحول أصحابها من ثوار مصلحين الى حكام وسلاطين ، وحلت الفرقة والعداوة بين العرب محل الوئام والتضامن ، وبدا وكأن الزمن يعود بهم القهقرى ، ويرجع بهم الى حيث كانوا مستضعفين مستغلين .

وهنا عاد البطل الى محبسه واعتكف ، وسكت قلبه وان لم يسكت لسانه ، ولكن صوته الخفيض كان لا يخرج الا لتلاميذه ومحبيه الذين لم يفارقوا مجلسه ، يستمعون اليه، ويأخذون عنه، ويختزنون في النفوس الى حين يستطيعون الجهر بدعوته ، ونشر رسالته ، فالبذور لازالت في الأرض الطيبة ، تنتظر أمطار الحرية لتزهر وتثمر ، وصورة البطل الشعبي تدعو الفنان المبدع ، ليرسم خطوطها ، ويبرز ملامحها ، وينسج لها لوحة على منوال سيرنا الشعبية الخالدة ، ليهدي الى أجيالنا القادمة عملا أدبيا يؤدي مهمة الفن في الحياة .

والسيرة الشعبية العربية تتميز بمجموعة من السمات والخصائص ، نذكر منها – على سبيل المثال – سمتين أساسيتين هما :

أولا .. أن أرسطو قسم الشعر التمثيلي – أي الروائي– الى تراجيديا وكوميديا ودراما وفارس. وهذه الأقسام جميعا نجدها في سيرنا الشعبية ، فالسيرة الواحدة تجمع بين كل تلك الأنواع ، ففيها المأساة التي تقوم على صراع الانسان مع القوى الغيبية كالجن والشياطين والسحر ثم القضاء والقدر . وفيها الدراما التي تنتج عن صراع الانسان مع الانسان أو مع المواضعات الانسانية، وفيها الملهاة التي تستدر الضحك من خلال الصراع والمواقف ، أو الفارس الذي يجعل الضحك وقتيا من جراء كلمة أو حركة ...

كل هذا تحويه السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية ، وكل هذا نجده بوفرة في حياة طه حسين بمراحلها المختلفة وأطوارها المتباينة ، وتقلبها بين ما يثير الشفقة وما يثير الغضب ،

وما ينتزع الضحكة أو يستدر البسمة • وكلها تدعو الى الاعجاب وتدفع الى التأثر •

والسمة الثانية التى تميز سيرنا الشعبية هى أن التقسيم الحديث للفن القصصى جعله ـ من حيث الطول والبناء الفنى ـ ثلاثة أقسام هى: الرواية ، والقصة ، والاقصوصة • والعجيب أن السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية تضم هذه الألوان جميعا • فكل فصل فيها يمكن أن يستقل بذاته ليكون قصة أو اقصوصة ، وتتنوع هذه ـ من حيث موضوعاتها ـ لتكون قصة بطولية ، أو قصة حب عاطفية ، أو مغامرة وصراع ، أو حكاية اجتماعية انسانية ، أو رواية ذهنية فلسفية ••• وهكذا تتنوع القصص ـ أو الفصول ـ وتتعدد ، ولكن المؤلف الفنان استطاع أن يضمها جميعا الى بعضها البعض ، وأن يمزج بينها فى توافق وتناسق وانسجام، لتصبح كلها لبنات مرصوصة بانتظام فى عمل فنى موحد •

وحياة طه حسين ـ تقلبت بين كل هذه الموضوعات ، وضمت كل هذه الألوان ، ففيها الطفولة البائسة ، وفيها نكبات القدر ، وفيها العزيمة وارادة الحياة ، وفيها ثورة الشباب ، وكفاح الرجولة ، وفيها وهن الشيخوخة وعجز المقهور ، ومزالق الضعف البشرى وغفلة الانسان ، وفيها أيضا الحب والوفاء ، والبغض والدسائس والكيد ، والعطف والحقد ، والخير والشر ، والاخفاق والانتصار ، وفيها الريف والحضر ، والشرق والغرب ، والحنين الى الوطن ، وفيها غير هذا وذاك مما يمكن أن يجمعه الفنان المبدع ، لينظمه فى مسلك واحد ، ويخرج به الى عالم الأدب فى شكل سيرة من أجمل السير •

ومن المهم أن نشير الى أن سيرنا الشعبية لم يكن هدفها مجرد تسلية السامعين وامتاعهم وشغل أوقات فراغهم ، ولكن كانت أعمق من ذلك بكثير ، فهى بالنسبة لهم الغذاء الروحى الذى يؤدى مهام الفن فى الحياة ، يشحن عواطفهم بما يدفعهم الى الجهاد والنضال ، سواء أكان نضالا خارجيا لمناهضة الجبارين والطغاة والظلمة والمتكبرين ، أو كان نضالا داخليا لمجاهدة النفس وكبح النوازع ، وتمدهم بجرعات ثقافية من علم وفن وخبرة تساعدهم على معاركة الحياة ، وتوقفهم على ماضى أمجادهم فتثير فيهم الحمية والحماس ، وترسم لهم طريق المستقبل الذى يقودهم الى التقدم والرقى ، وتعطى الشباب القدوة والأسوة ليتمثلوا سمات البطولة ويترسموها ، وترطب العواطف بزاد وجدانى وراحة نفسية •

كل هذه الأحداث والمضامين تجمعها حياة طه حسين بوفرة وغزارة ، وتنوع وعمق ، ولا يبقى الا أن يتحقق الأمل الكبير ، ويجود الزمان بفنان عربى عبقرى ، يتحفنا بسيرة بطل شعبى ، سلاحه الكلمة والفكرة ، واجه بهما الاستعمار والتخلف ، وقاد قومه ضد تحديات الزمن ، وأحرز من الانتصارات ما يجعله بحق صورة مضيئة لبطل شعبى ، يفتخر بها العرب ، ويزدهر بها الأدب •

السيرة النبوية سيرة شعبية

ملاحظات حول وحدات القص وأدواته

د. نصر أبو زيد

غالبا ما يغفل دارسو الأدب الشعبى « السيرة النبوية » من مجال دراساتهم ، وربما يعود السبب فى مثل هذا الاغفال - غير المتعمد فى أحسن الأحوال - الى نوع من الحساسية الدينية الضمنية فى ضمائر الدارسين والباحثين • ولا شك أن لهذه الحساسية أسبابها ومبرراتها فى واقع الثقافة التى ننتمى اليها ولا نستطيع الفكاك غالبا من أسر مفاهيمها • واذا تركنا معضلة الثقافة العربية جانبا وواجهنا معضلة الدراسات الشعبية فى هذه الثقافة ، فاننا نلاحظ أن المتخصصين فى هذا المجال لم يحسموا بعد كثيرا من المفاهيم التى حسمت فى الثقافات الأخرى فيما يرتبط بدراسة الفولكلور • والمفهوم الذى يهمنا هنا فى مجال دراسة « السيرة النبوية » هو مفهوم « الدين الشعبى » الذى يقابل مفهوم « الدين الرسمى » أو « الدين النظامى » •

وليست مهمتنا هنا مناقشة هذا المفهوم أو محاولة بلورته ، ولكننا نكتفى هنا بالاشارة الى أن تعدد « التصورات » أو التفسيرات « داخل الدين الواحد - الاسلام مثلا - لا يعنى أن هذه « التفسيرات » اديان متعددة • ولا شك ان للجماعات الشعبية المختلفة تفسيرات متعددة تنعكس فى معتقدات هذه الجماعات ، كما تنعكس فى سلوكها وفنونها وآدابها • ولهذا يجب علينا أن نحاول تحديد خصائص هذه « التفسيرات » الشعبية للدين - والوصول من ثم لماهية الدين الشعبى - لا من خلال المناقشات النظرية ، بل من خلال الدراسات الميدانية وتحليل المادة الامبريقية المتوفرة فى تراثنا المدون •

(★) سبق نشر هذه الدراسة فى مجلة جامعة اوساكا « •• للدراسات الأجنبية - أوساكا • اليابان • العدد رقم ٧١ ، ١٩٨٦م ، ونعيد نشرها بالمجلة لتكون مادة ميسرة للباحثين والدارسين العرب •

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة التعرض للسيرة النبوية ، لا بوصفها نصا دينيا ، بل بوصفها « سيرة » لأهم بطل فى تراثنا الدينى ، البطل النبى . و « السيرة النبوية » ، اذا شئنا وصفها وصفا اجرائيا بسيطا ، تقع فى منطقة وسطى بين « التاريخ » و « الدين » ، وهى غالبا ما تعتبر مصدرا هاما عند المؤرخين ورجال الدين على السواء . ولكنها مصدر يحتاج من المؤرخ الى قدرة نقدية فاحصة للفصل بين « الأسطورة » و « التاريخ الفعلى » فى السيرة ، كما أنها تحتاج أيضا من رجل الدين ـ محدثا كان أم مفسرا أم فقيها ـ الى نفس هذه القدرة النقدية ، وذلك للاستيثاق من صحة ما جاء بها من أخبار وأحاديث ، سواء من حيث صحة السند أو من حيث صحة المتن .

والتعامل مع «السيرة النبوية» بوصفها «سيرة» لا يحتاج من دارسها لهذه القراءة النقدية الحذرة وان كان يحتاج منه الى مهارات أخرى ترتبط بطبيعة مدخله . وهذا التعامل من ناحية أخرى لا يجزىء النص ، ولا يستبعد منه شيئا ، بل يتعامل معه فى كليته ، ولا نبالغ اذا قلنا أنه المدخل الوحيد الكاشف عن أهمية النص ـ نص السيرة ـ فى الثقافة بشكل عام .

تكشف لنا القراءة السريعة السطحية لنص السيرة عن كثير من عناصر الالتقاء والتشابه بينها وبين السير الشعبية التى يهتم بها دارسو الأدب الشعبى ، وهذه العناصر يمكن أن نجملها فيما يلى : ـ

١ ـ المزاوجة فى أسلوب القص بين « الشعر » و « النثر » . ورغم أن « ابن هشام » ، راوى السيرة عن ابن اسحاق قد أحدث فى « الرواية الأصلية الأولى » كثيرا من الاختصار كما يقول ، فان الشعر الذى أورده فى مناسبات عديدة شعر كثير ويبدو من قراءة « السيرة » أن كل العرب رجالا ونساء كانوا قادرين على قول الشعر ونظمه ، خاصة اذا كان الموقف موقف قتال أو رثاء أو فخر . ويكفى هنا أن نشير الى الشعر الذى قالته بنات عبد المطلب رثاء له ، حين طلب منهن ذلك ليعرف كيف يرثونه (الجزء الأول/١٥٦ ـ ١٦٣) .

٢ ـ الحرص الشديد على ايراد « النسب » لكل شخصية يرد ذكرها فى ثنايا « السيرة » بصرف النظر عن أهميتها ، ولا بأس من أن يتوقف سياق « القص » ليتم التعريف تعريفا تاما باسم من الأسماء ، ورد ذكره داخل بنية «القص» أو ورد ذكره داخل قصيدة فى النص . ونكتفى بمثال واحد على ذلك حين يروى ابن هشام شعرا لأبى الصلت عن انتصار سيف بن ذى يزن ، ثم يعلق على القصيدة قائلا :

« هذا ما صح له مما روى ابن اسحاق منها ، الا آخرها بيتا قوله : ـ

تلك المكارم لا قعبان من لبن

فانه للنابغة الجعدى ، واسمه : حبان بن عبد الله بن قيس ، أحد بنى جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن ، فى قصيدة له (جزء أول/٥٩ ـ ٦٠) .

وهذا الحرص الشديد على ايراد « النسب » لا يبدو فى السيرة أمرا أو نوعا من التزيد ، بل يبدو مسألة حتمية الصلة بحرص الراوى على اثبات مصداقيته من جهة ، وحرصه على ادخال المتلقى فى علاقة تآلف مع « النص » من جهة أخرى . وحين نقول « المتلقى » هنا فاننا نقصد « المتلقى » الذى كان يستمع للنص يلقى شفاهة . ولعلنا هنا نفترض أن رواية « ابن اسحاق » التى دونها «ابن هشام» كانت رواية شفاهية ، وهو افتراض يبرهن على صحته رواية ابن هشام عن زياد بن عبد الله البكائى عن محمد بن اسحاق (ت ١٥١ هـ) . ويؤكد ذلك قول ابن هشام فى أول السيرة :

« وأنا ـ ان شاء الله ـ مبتدىء هذا الكتاب بذكر اسماعيل بن ابراهيم ومن ولد رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ من ولده (ولد اسماعيل) وأولادهم لأصلابهم ، الأول فالأول ، من اسماعيل الى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وما يعرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الجهة ، للاختصار ، الى حديث سيرة رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وتارك بعض ما ذكره ابن اسحاق فى هذا الكتاب مما ليس لرسول الله ـ

صلى الله عليه وسلم ـ فيه ذكر ، ولا نزل فيه من القرآن شيء ، وليس سببا لشيء من هـذا الكتاب ، ولا تفسيرا له ، ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار ، وأشعارا ذكرها « ابن اسحاق » لم أر أحدا من أهل العلم بالشعر يعرفها ، وأشياء بعضها يشنع الحديث به ، وبعض يسوء بعض الناس ذكره ، وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ، ومستقص ـ ان شاء الله تعالى ـ ما سوى ذلك بمبلغ الرواية له ، والعلم به » (٦/١) •

٢ ـ ان الأسباب التي يوردها ابن هشام في النص السابق تقودنا مباشرة الى قلب العنصر الجوهري ـ والذي أخرناه عامدين ـ الذي يربط بين « السيرة النبوية » و « السير الشعبية » ربطا وثيقا • ان ابن هشام قام باختصار ما روى عن ابن اسحاق ، والاختصار يعني التركيز ، واسقاط ما يراه ابن هشام غير ملائم للسياق • وما هو غير ملائم للسياق يحدده ابن هشام على الوجه التالي •

(أ) ما ليس فيه ذكر للرسول « البطل » •

(ب) ما ليس له سبب أو علاقة بشيء من هذا الكتاب ، كأن يكون تفسيرا أو شاهدا له •

(جـ) ما لم يوافق الراوي الوسيط « البكائي » على روايته •

(د) ما لم ينزل فيه شيء من القرآن •

(هـ) الشعر الذي لم يعترف به العلماء •

(و) بعض الأشياء « المعيبة » التي يشنع ذكرها •

(ز) أشياء يسوء بعض الناس ذكرها •

ويمكن لنا تقسيم هذه الأسباب السبعة التي جعلت الاختصار مسألة ضرورية من وجهة نظر ابن هشام الى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى تتضمن الأسباب : أ ، ب ، جـ • أما المجموعة الثانية فتتضمن الأسباب : د ، هـ • وتتضمن المجموعة الثالثة : و ، ز • في المجموعة الأولى نلاحظ حرص ابن هشام على التركيز واسقاط التفاصيل وعناصر الحشو ، فهو ـ فيما يزعم ـ لا يذكر الا ما يخص بطل السيرة أو ما له علاقة بهذه السيرة شاهدا أو شرحا أو تفسيرا ، وهو أيضا يزعم أنه سيلتزم برواية « البكائي » • ومعنى ذلك أن رواية « ابن اسحاق » كانت تحتوي على كثير من التفاصيل والاستطرادات التي رآها ابن هشام غير هامة ، بل وغير ملائمة للسياق « سياق هـذا الكتاب » • وليس من قبيل الاستنتاج اعتمادا على مجرد التخمين اذن أن نقول ان « ابن هشام » انما يحول الرواية الشفاهية لابن اسحاق الى نص مدون • ويدرك « ابن هشام » أن خصائص النص المدون تختلف عن خصائص النص الشفاهي خلاف ما بين الكتابة والكلام • ولكن الى أي حد نجح « ابن هشام » في تحقيق ذلك ؟ فهذا سؤال آخر سنتعرض له بعد ذلك •

ولكي تنتقل الرواية الشفاهية الى مستوى النص المكتوب لابد ان تخضع لمستويات أخرى من التعديل ـ حسب فهم ابن هشام ـ تجعلها « علمية موثقة » من جانب ، وتجعلها خاضعة للمعايير الأخلاقية للثقافة المدونة من جانب آخر • الهدف الأول تحققه المجموعة الثانية من الأسباب التي يوردها ابن هشام ، بينما تتكفل المجموعة الثالثة من الأسباب بتحقيق الهدف الثاني • لكي يتحقق الهدف الأول ، هدف التوثيق العلمي ، لابد ـ فيما يرى ابن هشام ـ استبعاد كل العناصر التي لم يرد فيها نص في القرآن ، ولابد أيضا من استبعاد الشعر الذي لا يعترف به النقاد والعلماء ويشكون في صحته أو في صحة نسبته الى قائليه • ولكي يتحقق الهدف الأخلاقي لابد من استبعاد العناصر التي يسوء ذكرها بعض الناس ، وتلك التي لا يصح ذكرها في نص مدون •

ان ما يفعله ابن هشام هنا ـ أو بالأصح ما يزعم لنا أنه يفعله ـ لا يكاد يختلف كثيرا عما يمكن أن نلاحظه من فروق بين « السير المدونة » وبين الرواية الشفاهية لبعض هذه السير ، فنحن نلاحظ أن النص الشفاهي نص مرن متغير تتحدد وحداته الأساسية بظروف الأداء المكانية والزمانية ، وتتأثر بطبيعة الراوي وقدراته ، كما تتأثر بنفس القدر بطبيعة الجمهور وخصائصه التي يتأثر بها الراوي ويدركها • والنص المدون

على العكس من ذلك نص ثابت مغلق حريص على أن يبدو موثقا وأخلاقيا • وفى النصوص الشعبية المدونة يكون النص قابلا للانفتاح مرة أخرى اذا تبناه راو كفء ، وهذا ما حدث فى « السير الشعبية » وما حدث فى « السيرة النبوية » التى ما زالت تروى حتى الآن فى « الموالد » وفى احتفالات « المولد النبوى » •

ان « تثبيت » النص الشعبى عن طريق « التدوين » لا يعنى « فصم » صلته بعناصره الشفاهية الأدائية فصما كاملا ، ولو تصورنا امكانية حدوث ذلك لكان معنى ذلك وجود « انفصام » تام بين « الثقافة الشعبية » و « الثقافة الرسمية » وبين « الدين الشعبى » و « الدين الرسمى » ، ولوقعنا فى ثنائيات لا نهاية لها تجعل الدرس العلمى – القائم على مقولات ومفاهيم ثقافية رسمية – للثقافة الشعبية بكل عناصرها أمرا مستحيلا • ان النصوص الشعبية تتحرك بين « الشفاهية » و « التدوين » حركة أشبه بحركة البندول ، وذلك طبقا لاتجاه الثقافة التى ينتمى اليها النص فى فترة تاريخية محددة • ويظل النص الشعبى – رغم تدوينه – حاملا لعناصر الشفاهية التى تكون عادة فى حالة كمون • وهذا ما نأمل أن تفصح عنه هذه الدراسة لعناصر القص فى السيرة النبوية •

٤ – العنصر الرابع والأخير والذى يربط بين « السير الشعبية » و « السيرة النبوية » هو حرص الراوى على « اسناد » روايته • وأغلب الظن أن هذا العنصر انتقل الى السير الشعبية من السيرة النبوية ، هذا بالاضافة الى أن « الاسناد » علامة فى الثقافة العربية بشكل عام من علامات « التوثيق » • وابن هشام لا يكتفى بالاسناد فى أول السيرة ، بل يكرر هذا الاسناد خاصة حين يضطر لتعليقات أو اضافات من عنده • ومغزى هذا التكرار حرص ابن هشام على الفصل بين اضافاته وتعليقاته وبين ما يرويه عن ابن اسحاق • وهذا الحرص لا نجده فى « السير الشعبية » الا فى الروايات المدونة دون الروايات الشفاهية ، ذلك أن مجرد « الرواية الشفاهية » يعنى « الآنية » ، ووجود « الراوى » – الذى يكون عادة عضوا معروفا لمعظم أفراد الجماعة – يؤكد هذه الآنية ، ويفصل بين زمن الأداء وزمن القص • وليس ثمة وسيلة فى النص المدون لمثل هذا الفصل الا بالاسناد • ومن هنا يمكن القول ان الاسناد فى النص المدون يقوم بوظيفة شفاهية تتحقق فى الأداء الشفاهى بمجرد وجود الراوى ، وبحقيقة كونه مجرد راو يروى – فى الحاضر – أشياء حدثت فى الماضى • هذه الوظيفة الشفاهية تتحقق فى النص المكتوب عن طريق « الاسناد » الذى يسد الثغرة بين « زمن الرواية » و « زمن القص » ، يمثل « زمن الرواية » الحاضر ، ويمثل « زمن القص » الماضى • من هنا نلاحظ حرص ابن هشام على تكرار الاسناد اذا تدخل فى السيرة باضافة أو تعليق • ومن هنا أيضا نلاحظ حرص راوى النص المدون على الاسناد • هذه الوظيفة التى حاولنا ان نتبينها لعملية « الاسناد » فى النص المدون لا تتعارض مع وظيفتها الأساسية فى الثقافة العربية بشكل عام ، وهى وظيفة « التوثيق » • وقضية « الاسناد » فى الثقافة العربية بشكل عام أوسع بكثير من هذه الاشارات ، لأنها تحتاج لدراسة مستقلة تخرج بنا عن موضوعنا •

ونعود الآن الى السؤال الذى وعدنا بالعودة اليه : هل حقق ابن هشام فى روايته للسيرة بعض ما كان يطمح اليه ؟ هل حقق الترابط بين عناصر القص المختلفة وبين البطل النبى دون الدخول فى تفريعات وتفاصيل دخل فيها ابن اسحاق ؟ ليست الاجابة عن مثل هذا السؤال سهلة ، لأنها تستلزم وجود رواية ابن اسحاق بكاملها بين أيدينا • هل حقق الترابط بين عناصر القص وبين معطيات النص القرآنى ، وبينها وبين الاستشهادات الشعرية ؟ • فيما يختص بالشق الأول من السؤال ، فان الاجابة عليه تدخلنا فى دائرة لا ينفصل طرفاها ، فلكى نجيب عنه لابد أن نعود الى كتب المفسرين التى تعتمد بدورها فى تفسير النص القرآنى على مادة شفاهية لا يستهان بها من التاريخ ، وهذه المادة التاريخية الشفاهية كانت هى ذاتها مصدر رواية ابن اسحاق وابن هشام وكل رواة السيرة • ولا شك أن الاجابة عن الشق الثانى من السؤال – الخاص بالشعر – هى النفى ، ذلك أن ما أورده ابن هشام من شعر يسقط كثير منه اذا ناقشناه بمنهج ابن سلام

الجمحى مثلا . الذى لا شك فيه أيضا أن ابن هشـــام قد حقق فى روايته ما أراد من حذف ما « يشنع ذكره » و « ما يعيب بعض الناس ذكره » أى أنه قد حقق اخضاع النص الشفاهى للمعايير الأخلاقية للنصوص المدونة .

يبقى بعد ذلك أن نحاول استكشـــاف بعض عناصر القص فى « السيرة النبوية » ، وهى عناصر تربطها دون شك بالسير الشعبية ، تاركين مجال المقارنة بينهما الى دراسات نأمل أن يقوم بهـا الباحثون لاكتشاف نقاط التأثير والالتقاء ، وكذلك نقاط التغاير والاختلاف ، لعلنا بعد ذلك نستطيع أن نحدد خصائص هذا الفن الأدبى من فنوننـا القولية الشعبية ، بدلا من أن نخضعه فى دراساتنا لمعايير ونماذج لفنون شبيهة فى ثقافات أخرى . وسنكتفى فى هذه المحاولة بالتركيز على جزء واحد من أجزاء السيرة الأربعة ، وهو الجزء الأول الذى ينتهى بنزول الوحى واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المســلمين الى الحبشـــة ، وذلك لأسباب عملية نوجزها فيما يلى : ـ

١ ـ أننـا بعد الجزء الأول نكاد ندخل فى منطقة « التاريخ » ، بمعنى أن أسلوب « القص » يكاد يتبع مفهوم « التتابع الزمنى » وقليلا ، بل نادرا جدا ، ما ينحرف الراوى الى عملية «الارتداد» القصصى المألوفة جدا فى الجزء الأول ، بل التى تمثل عنصرا هاما مـن عنـاصر القص . ولذلك فالأجزاء الثلاثة الباقية من السيرة تحتاج لدراسة أخرى مستقلة .

٢ ـ السبب الثانى للوقوف عند الجزء الأول من السيرة أن هذا الجزء ـ أو بالأحرى بعضـا منه ـ هو الذى احتفظ بفعاليته « الشفاهية » فى الثقافة المعاصرة ، فما يروى فى « الموالد » وفى « المولد النبوى » لا يكاد يتجاوز « الميلاد » « ولا نزول الوحى » ، فان تجاوز ذلك فى بعض المناسبات ، فانمـا يتجاوزهـا الى ذكر بعض المعجزات التى يميل علماء الدين « العقلانيون » الى استبعادها من مجال السيرة . ولذلك يلجأ الراوى الشـعبى الى ادخال هـذه المعجزات فى سياق قصصى دينى ، أو دواويل قصصية دينية لا تروى عادة تحت اسم « السيرة » .

٣ ـ ان هذا الجزء الأول يمثل وحدة قصصية أسـاسية فى « السيرة » يمـكن ان تكون وحدة مستقلة ، ولكن هذه الوحدة تنقسم بدورها الى وحدات أصغر لهـا بدورهـا قدر من الاستقلال الذاتى من حيث وظيفتها داخل الوحدة الأكبر . وداخل الوحدات الأصغر دوائر أصغر تصل الى مستوى « الحكاية » . وهذا البناء القصصى الذى يتميز بـه الجزء الأول يجعله أكثر اســـتجابة للتحليل فى مثل هذه الدراسة . وقد يساعد هذا التحليل بدوره على بلورة نموذج تحليلى أكثر تعقيدا يساعد على دراسة باقى أجزاء السيرة .

٤ ـ السبب الرابع والأخير فى الاقتصار على الجزء الأول هو أن الأجزاء الثلاثة الأخرى يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومى » من حيث مجـال انتمائها ، وهذا النزاع لا نريد الخوض فيه الآن ، لأنـه يحتـاج ـ أولا ـ الى نوع من الاتفاق بين الدارسين حول ما هو « دينى » وما هو « شعبى » فى السيرة ، ويحتاج قبل ذلك الى حسم ما هو « نظامى » « وما هو شعبى » فى اطار الدين ، وتلك أمور لا تحسم بمجرد الجدال النظرى ، وانما الذى يقربنا من حسمها الدراسات الميدانية كما سبق أن أشرت .

الوحدات القصصية

تبدأ السيرة بنسب محمد (صلى الله عليه وسلم) وصـولا الى « آدم » (ص ٣ ـ ٦) ثم تنتقل بعد ذلك الى أولاد « اسماعيل » الذين يعد « نابت » أكبرهم جدا أكبر لمحمد . والوقوف عند نسب اسماعيل دون ما وراءه وقوفا تفصيليا أمر طبيعى بحـكم ما اسـتقر فى الوعى العربى آنذاك من أنهم أبناء اسماعيل . يقول ابن هشام : « فالعرب كلها من ولد اسماعيل وقحطان ، وبعض أهل اليمن يقول : قحطان من ولد اسماعيل ، ويقول : اسماعيل أبو العرب كلها » (ص ٨) .

ولكن شخصية « محمد » صاحب السيرة لا تتلخص فقط في انه عربي ، ولكن هو عربي نبي صاحب دعوة ورسالة دينية • هذان الجانبان في شخصية محمد يحددان بناء السيرة ، ويحددان وحداتها القصصية •

تبدأ الوحدة القصصية الأولى بخروج عمرو بن عامر من اليمن وبيان سبب خروجه ، في الوقت الذى بقى فيه في اليمن ربيعة بن مضر ، وهذا يقود راوى السيرة الى حكاية تاريخ اليمن كله حتى يصل الى هجوم جيش أبرهة على الكعبة ، وما كان من قصة « الفيل » التى ورد ذكرها في القرآن • وليست هـذه الـوحدة منفصلة عن « السيرة » ، بل الأحرى القول أنها تمثل المهاد التاريخي والديني الذى يفسر على أساسه الحدث المركزى في السـيرة ، وهو ميـلاد « محمد » وبعثته ، وهجرته ــ وقيام الدولة الاسلامية •

تاريخ اليمن هام للسيرة اذن من زاويتين : هـام من الزاوية التاريخيـة بحكم أن قبيلتى « الأوس » و « الخزرج » ، اللتين دخلتـا في الاسلام وكانتا أنصـار « محمد » ضد أعدائه المشركين ، كانتا من أصول يمنية • ويؤكد ذلك من منظور راوى السيرة أن هذه الوحدة القصصية تبدأ نوعا من الاستطراد لذكر نسب الأنصـار (ص ١٠) • هذا بالاضافة الى حرص راوى السيرة ــ الذى أشرنا اليه سالفا ــ على التركيز على انتماء « محمد »العربى ، ومفهوم العروبة ــ كما يتبدى في السيرة ــ يمتد ليشمل كل أولاد اسماعيل ، من استقر منهم في شمال الجزيرة ، ومن استقر منهم في جنوبها • ولا تتعرض السيرة من قريب أو من بعيد لأبنـاء اسـحاق ــ أخى اسماعيل ــ ، وكأن راوى السيرة ــ بهذا الاغفال ــ يؤكد حرصه على التمييز بين العرب ــ الذين ينتمى اليهم « محمد » ــ وبين غير العرب •

وهـذا الحرص من جـانب راوى السيرة على « عروبة » محمد ، يقودنا الى الزاوية الثانية التى تبرز من خلالها أهمية « تاريخ اليمن » أو الوحدة القصصية الأولى في السيرة ، ونعنى بها الجانب الثانى من شـخصية محمد ، جـانب النبـوة والرسالة • من هذه الزاوية يتناول راوى السيرة « تاريـخ اليمن » بوصـفه تاريخا للصراع بين اليهودية والنصرانية ، وهو صراع يؤدى الى وقوع اليمن فريسـة للاستعمار السـياسى الذى يجب التخلص منه • ويؤكد لنـا راوى السـيرة أن « اليهـودية » انتشرت في اليمن بتأثير أحبـار « يثرب » الذين منعوا « تبع الآخر » من الاعتداء على حرمة الكعبة ، بل أقنعاه بتعظيمها واكرام أهلها بحكم ما يجدانه في كتابهما المقدس من نبوءة بميلاد نبى عربى في هذا الحرم • وهكذا يقتنع « تبع الآخر » باليهودية ويدعو « حمير » اليها ، وينجح في دعوته (ص ١٦ ــ ٢٣) • أما انتشار « النصرانية » في « نجران » فيرتد الى « راهب » نصرانى ــ يرمز لشخصية السيد المسيح ــ كان يعيش في « الشام » ثم يؤسر ويباع في نجران « عبدا » ، ومن ثم يستطيع أن يقنع أهلها بالنصرانية (ص ٢٤ ــ ٢٩) •

ويتجلى الصراع بين اليهودية والنصرانية في محاولة « ذى نواس » ــ صاحب قصة الاخدود الواردة في القرآن ــ نشر اليهودية في نجران ، وقتل أهلها لعدم استجابتهم لدعوته ، الأمر الذى يدفع دوس بن ثعلبان للاستنجاد بقيصر الروم الذى يرسله الى نجاشى الحبشة ، فيقوم هـذا الأخير بتجريد حملة بقيادة « أرياط » ــ وضمن قوادها أبرهة صاحب الفيل ــ الى اليمن ، فيقضى على ذى نواس ويصبح الجنوب ــ كله ــ نصرانيا • ويحاول « أبرهة » أن يخضع الجزيرة العربيـة كلها للنصرانية عن طريق بناء كنيسة يحج اليها العرب للقضاء على « الكعبة » وهى المحاولة التى فشلت بالمعجزة المعروفة •

ويكون خـروج سيف بن ذى يزن الى ملك الروم طلبا للنجدة من حكم الأحبـاش ومحاولة للخلاص منه « لما طال البلاء » ــ على حد قول راوى السيرة ص ٥٥ ــ سـببا لوقوع اليمن في أسر الحكم الفارسى ، الذى لا تتخلص منه « اليمن » الا بالاسلام • وهكذا يتداخل التاريخ السياسى بالتاريخ الدينى في السيرة ، ويتم هذا التداخل تحقيقا للكشف عن جانبى « صاحب السيرة » الأساسيين : ــ جانب العروبة ، وجانب النبوة والرسالة • وقبل أن ننتقل الى الوحدة القصصية الثانية يهمنا أن نلاحظ أن هذه الوحدة القصصية

الأولى الخاصة باليمن ، تنقسم الى وحدات أصغر يمكن تلخيصها على الوجه التالى : -

١ - قصة تبان بن أسعد (تبع الآخر) وانتشار اليهودية فى اليمن (ص ١٦ - ٢٦) ٠

٢ - قصة انتشار « النصرانية » فى « نجران » (٢٦ - ٢٩) ٠

٣ - محاولة ذى نواس نشر اليهودية فى نجران والاستنجاد بالأحباش (٣٠ - ٣٦) ٠

٤ - أبرهة وحملته لهدم الكعبة ونهايته (٣٧ - ٥٤) ٠

٥ - استنجاد سيف بن ذى يزن بالفرس وحكم الفرس لليمن حتى دخول الاسلام (٥٤ - ٦٢) ٠

هذه الوحدات القصصية الخمس لها قدر من الاستقلال الذاتى داخل الوحدة الكبرى ، ويمكن تناولها وحدة وحدة بالتحليل ، وان كان ذلك أمر يخرج عن حدود أهداف هذه الدراسة ٠ والسؤال الذى يتحتم أن نجيب عليه الآن ، كيف تحول « السيرة » هذه الوحدات التاريخية الى وحدات قصصية ، وكيف تربط بين هذه الوحدات الصغرى داخل سياق الوحدة الكبرى أولا ؟ ، وكيف تربطها - ثانيا - بأهداف السيرة ؟

وليس تحويل الوحدات التاريخية الى وحدات قصصية فى السيرة بمنأى عن وسائل « الروائى » - فى الأدب الفصيح المدون - ، تلك الوسائل التى تعتمد على الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات ، هذا الاهتمام الذى يحول « الحدث التاريخى » الى « واقع فنى » ، ويفرق بين كتاب التاريخ « والعمل القصصى » ٠ وهكذا نلاحظ ان الوحدة الأولى الصغرى - قصة تبع الآخر وانتشار اليهودية فى اليمن - تعتمد على كثير من التفاصيل القصصية التى لا تهم المؤرخ فى قليل أو كثير ، فبينما تبع الآخر مصر على قتال أهل يثرب لقتلهم رجلا من أصحابه ٠

اذ جاءه حبران من أحبار اليهود من بنى قريظة ٠٠ (*) عالمان راسخان فى العلم ، حين سمعا بما يريد من اهلاك المدينة وأهلها ، فقالا له : أيها الملك لا تفعل ، فانك ان أبيت الا ما تريد حيل بينك وبينها ، ولم نأمن عليك عاجل العقوبة ٠ فقال لهما : ولم ذلك ؟ فقالا : هى مهاجر نبى يخرج من هذا الحرم من قريش فى آخر الزمان ، تكون داره وقراره ، فتناهى عن ذلك ، ورأى أن لهما علما ، وأعجبه ما سمع منهما ، فانصرف عن المدينة ، واتبعهما على دينهما » (ص ١٨) ٠

والاعتماد على التفاصيل يرتبط باستخدام الحوار ، وعن طريقهما يتحول «الحدث التاريخى» الى واقع فنى ، وهكذا يحقق النص وظيفته الاتصالية الفنية التى تتجاوز الوظيفة «الاخبارية» للنص التاريخى ٠ وما استشهدنا به مجرد مثال يمكن أن نجد له أمثلة عديدة شبيهة فى كل وحدة صغرى على حدة ٠

وترتبط الوحدات الصغرى الخمس المشار اليها داخل الوحدة الكبرى بأداة فنية - تمثل بالقطع حقيقة حرفية بالنسبة لراوى النص ومتلقيه على السواء - هى « الحلم » حلم ربيعة بن مضر ٠ و « الحلم » وما يرتبط به من تأويل - يفسره على أساس أنه نوع من « النبوءة » بأحداث لابد أن تتحقق - أمر مألوف فى الأدب بشقيه الشعبى والرسمى ، هذا الى جانب أن « الأحلام » وتأويلها مسألة هامة جدا فى الثقافة العربية الاسلامية ، فالرؤيا الصادقة جزء من النبوة ، والنبوة تبدأ دائما بالرؤيا الصادقة التى تتحقق مثل فلق الصبح ، وهناك سورة كاملة فى القرآن - هى سورة يوسف - يعتبر « الحلم » مفتاحها وخاتمتها ، فحلم يوسف فى أول السورة يتحقق فى آخرها ، هذا الى جانب ما يوجد فى تفاصيل القصة الداخلية من أحلام - حلم السجينين وحلم الملك - يستطيع يوسف تأويلها تأويلا صحيحا ، بوصفها دلالات غير مباشرة على أحداث سوف تتحقق ٠

« الحلم » اذن - أو بالأحرى الاعتقاد به - جزء هام فى بناء الثقافة ، وهو فى السيرة يعكس

(*) أسقطنا بهذا الفراغ نسب بنى قريظة الذى يورده الراوى حتى اسحاق بن ابراهيم ٠ ص (١٨) ٠

هذا الاعتقاد ، كما يقوم بوظيفة الربط بين وحدات القص الصغرى داخل الوحدة الكبرى • وربيعة بن مضر — صاحب الحلم — هو الذى بقى فى اليمن بعد رحيل عمرو بن عامر •

« فرأى رؤيا هالته وفظع بهـا ، فلم يدع كاهنا ، ولا ساحرا ، ولا عائفا ، ولا منجما من أهل مملكته الا جمعه اليه ، فقال لهم : انى قد رأيت رؤيا هالتنى ، وفظعت بها ، فأخبرونى بها وبتأويلها ، قالوا له : أقصصها علينا نخبرك بتأويلها ، قال : ان أخبرتكم بها لم أطمئن الى خبركم عن تأويلها ، فانه لا يعرف تأويلها الا من عرفها قبل أن أخبره بها ، فقال له رجل منهم : فان كان الملك يريد هذا فليبعث الى سطيح وشق فانه ليس أحد أعلم منهما ، فهما يخبرانه » (ص ١٣) •

الجديد هنا أن ربيعة بن مضر يرفض أن يحكى حلمه ، وهذا الرفض يعكس معتقدا آخر فحواه أن القادر على التأويل الصحيح ، لابد أن يكون قادرا على التنبؤ الصحيح بالحلم ، هذه علامة لصدق التأويل • ولذلك يستدعى ربيعة بن مضر سطيحا الذى يخبره برؤياه على الوجه التالى :

« رأيت حممه ، خرجت من ظلمة ، فوقعت بأرض تهمه ، فأكلت منها كل ذات جمجمة » وعن طريق الحوار يستفسر الملك عن تأويل هذا الحلم الذى استطاع سطيح أن يصفه وصفا دقيقا ، ويدور الحوار على الوجه التالى : —

فقال له الملك : ما أخطأت منها شيئا يا سطيح ، فما عندك فى تأويلها ؟ فقال : أحلف بما بين الحرتين من حنش ، لتهبطن أرضكم الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش فقال له الملك : وأبيك يا سطيح ، ان هذا لنا لغائظ موجع ، فمتى هو كائن ، أفى زمانى هذا ، أم بعده ؟ قال لا ، بل بعده بحين ، أكثر من ستين أو سبعين ، يمضين من السنين ، قال : أفيدوم ذلك من ملكهم أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع لبضع وسبعين من السنين ، ثم يقتلون ويخرجون منها هاربين • قال ومن يلى ذلك من قتلهم واخراجهم ؟ قال : يليه ارم ذى يزن ، يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن •

قال : أفيدوم ذلك من سلطانه ، أم ينقطع ؟

قال : لا ، بل ينقطع •

قال : ومن يقطعه ؟ قال : نبى زكى ، يأتيه الوحى من قبل العلى ، قال : وممن هذا النبى ؟ قال رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن النضر ، يكون الملك فى قومه الى آخر الدهر • قال : وهل للدهر من آخر ؟ قال : نعم ، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون ، يسعد فيه المحسنون ، ويشقى فيه المسيئون ، قال : أحق ما تخبرنى ؟ قال : نعم والشفق والغسق ، والفلق اذا اتسق ، ان ما أنبأتك به لحق (ص ١٤ — ١٥)•

وحتى يتأكد ربيعة بن مضر — صاحب الحلم — من صدق التأويل يلجأ الى شق بن أنمار — كاهن آخر مثل سطيح — وتكون اجابة شق بن أنمار متماثلة فى مضمونها مع ما قاله سطيح من حيث المضمون وان اختلفا فى الأسلوب • ونلاحظ أن الراوى يكرر الحوار السابق الذى دار بين ربيعة وسطيح ، ويجعله يدور بحذافيره بين ربيعة وشق • والخلاف الوحيد يكمن فى بعض الألفاظ التى يتدخل الراوى ليكشف عن اتفاقها — من حيث الدلالة — مع ألفاظ سطيح • أما تعليقات ربيعة وأسئلته فتظل كما هى بالضبط • ولا شك أن هذا التكرار — الذى يعتمد فى الغالب على تكرار صيغ بعينها — دلالة على الطبيعة الشفاهية للسيرة ، تلك الطبيعة التى ظلت عالقة بها بعد أن تحولت الى نص مدون • ولا بأس من الاستشهاد بالحوار الثانى بين ربيعة وشق لتأكيد ما نذهب اليه : —

« ثم قدم عليه شق ، فقال له كقوله لسطيح وكتمه ما قال سطيح ، لينظر أيتفقان أم يختلفان•

فقال : نعم ، رأيت حممة ، خرجت من ظلمة ، فوقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت منها كل ذات نسمة •

قال (يعنى الراوى) فلما قال له ذلك ، عرف أنهما قد اتفقا وأن قولهما واحد •

الا أن سطيحا قال : « وقعت بأرض تهمة ، فأكلت منها كل ذات جمجمة » •

وقال شق : « وقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت منها كل ذات نسمة » •

فقال له الملك : ما أخطأت يا شق منها شيئا ، فما عندك فى تأويلها ؟

قال : أحلف بما بين الحرتين من انسان ، لينزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران •

فقال له الملك : وأبيك يا شق ، ان هذا لنا لغائظ موجع ، فمتى هو كائن ؟ أفى زمانى هذا ، أم بعده ؟

قال : لا ، بل بعده بزمان ، ثم يستنقذه منكم عظيم ذو شان ، ويذيقهم أشد الهوان •

قال : ومن هذا العظيم الشأن ؟ قال : غلام ، ليس بدنى ، ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن •

قال : أفيدوم سلطانه ، أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع برسول مرسل يأتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل ، فقال : وما يوم الفصل ؟

قال : يوم تجزى فيه الولاة ، ويدعى فيه من السماء بدعوات ، يسمع منها الأحياء والأموات ، ويجمع فيه بين الناس للميقات ، ويكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات •

قال : أحق ما تقول ؟ قال : أى ورب السماء والأرض ، وما بينهما من رفع وخفض ، ان ما أنبأتك به لحق ، ما فيه أمض •

قال ابن هشام : أمض : يعنى شكا : هذا بلغة حمير • وقال أبو عمرو : أمض أى : باطل » • (١٥ ـ ١٦) •

ان منطوق الحلم الذى يفصح عنه كل من الكاهنين ـ سطيح وشق ـ يرتبط فقط ـ كما هو واضح ـ باستيلاء الأحباش على اليمن ، وهى الحممة التى خرجت من الظلمة ، فوقعت فى تهمة (بين روضة وأكمة بتعبير شق) فأكلت منها كل ذات جمجمة (أو نسمة بتعبير شق) • وعن طريق السؤال من جانب الملك ـ صاحب الحلم ـ والجواب من جانب الكاهن تتحدد النبوءات الثلاث : استيلاء الحبش على اليمن ـ ثورة سيف ابن ذى يزن عليهم واستيلاء الفرس على اليمن ـ دخول الاسلام • ويعتمد الراوى ـ راوى السيرة ـ على تحقق هذه النبوءات الثلاث فى سياقها التاريخى لربط الوحدات القصصية الصغرى بالوحدة الكبرى •

يقول عند انتصار أرياط ـ قائد جيش الحبشة ـ على ذى نواس ، ودخوله الى أرض اليمن واستيلائه عليها « فهذا الذى عنى سطيح الكاهن بقوله : « ليهبطن أرضكم الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش » والذى عنى شق الكاهن بقوله : لينزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران » (ص ٣٦) • وحين يدخل جيش كسرى اليمن ـ وعلى رأسه سيف بن ذى يزن ـ يقول الراوى : « وهذا الذى عنى سطيح بقوله : يليه أرم ذى يزن ، يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن ، والذى عنى شق بقوله : غلام ليس بدنى ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن (ص ٦٢) • وحين يدخل باذان ـ حاكم كسرى على اليمن ـ فى الاسلام ، يؤكد الراوى مرة ثالثة : « فهذا الذى عنى سطيح بقوله : نبى زكى ، يأتيه الوحى من قبل العلى ، والذى عنى شق بقوله : بل ينقطع برسول مرسل ، يأتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل » (ص ٦٣) •

ان حرص الراوى فى كل هذه النصوص على تذكيرنا بنبوءات سطيح وشق يقوم بدور التوحيد والربط بين الوحدات الصغرى ، ويعطى للتفاصيل دلالة فى سياق الوحدة الكبرى • هذا بالطبع الى جانب دلالته الخارجية على الطبيعة الشفاهية للنص ، تلك الطبيعة التى لم ينجح التدوين فى اخفائها • وليس ثمة تعارض بين كون النبوءات ثلاث ، وبين تقسيمنا للوحدات القصصية الصغرى الى خمس وحدات ، فمن شأن النبوءة التعميم لا التفصيل ، هذا الى جانب أن انتشار اليهودية فى اليمن ، وانتشار النصرانية فى نجران كانت من فعل عوامل داخلية ، والنبوءات تركز على الأحداث الكبرى •

والوسائل التى تلجأ اليها السيرة للربط بين الوحدة الكبرى وأهداف السيرة وسائل عديدة مبثوثة فى التفاصيل التى قد تبدو ـ للنظرة غير الفاحصة ـ تفاصيل استطرادية • هذه الوسائل

يصعب علينا هنا ـ بحكم المساحة المتاحة ـ أن نستقصيها ، لذلك سنكتفي بالاشارة لأهم هذه الوسائل ، وهي الاعتماد على النصوص القرآنية والأحاديث النبوية ، على أساس أن الاعتماد على هذه النصوص يحقق الهدف الديني للسيرة ، بوصفها سيرة لبطل نبي : ان محاولة ذى نواس الحميرى نشر اليهودية في نجران ـ التى كان أهلها يعتنقون النصرانية ـ بالقوة توصف على الوجه التالي :

فسار اليهم ذو نواس بجنوده ، فدعاهم الى اليهودية ، وخيرهم بين ذلك والقتل ، فاختاروا القتل ، فخدلهم الأخدود ، فحرق من حرق بالنار ، وقتل من قتل بالسيف ، ومثل بهم ، حتى قتل منهم قريبا من عشرين ألف ، ففي ذى نواس وجنده تلك أنزل الله تعالى على رسوله سيدنا محمد ـ صلى الله عليه وسلم ، « قتل أصحاب الأخدود النار ذات الوقود • اذ هم عليها قعود • وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود • وما نقموا منهم الا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد » (ص ٣٠) •

وراوى السيرة يدرك بعمق ووعي دلالة اطلاق لفظ « المؤمنين » على شهداء نصارى نجران ، ولذلك نجده في حديثه عن عبد الله بن الثامر ـ الشاب الذى اهتدى الى النصرانية على يدى « الراهب » « فيميون » ـ لا يستخدم مصطلحات النصارى ، بل يستخدم في وصف ايمانه المفاهيم الاسلامية • يقول عن عبد الله بن الثامر « فكان اذا مر بصاحب الخيمة (يقصد الراهب فيميون) أعجبه ما يرى منه من صلاته وعبادته ، فجعل يجلس اليه ويسمع منه حتى أسلم (بدلا من تنصر) فوحد الله وعبده ، وجعل يسأله عن الاسم الأعظم » (ص ٢٩) •

وقصة موت عبد الله بن الثامر هذا تروى بطريقتين : احداهما أنه صار يدعو أهل نجران الى التوحيد الذى تعلمه من الراهب ، حتى خشى ملك نجران منه ـ خاصة بعد أن تحققت على يديه معجزات شبيهة بتلك المعجزات التى حققها السيد المسيح ـ نتيجة لاكتشافه الاسم الأعظم ـ فحاول قتله بكافة الطرق ، ولكنه لم يفلح • ثم كان أن اقترح عبد الله عليه أنه لن يستطيع قتله حتى يوحد الله أولا « فتؤمن بما آمنت به ، فانك ان فعلت ذلك ، سلطت على فقتلتني ، قال : فوحد الله تعالى ذلك الملك ، وشهد شهادة عبد الله بن الثامر ، ثم ضربه بعصا في يده فشجه شجة غير كبيرة ، فقتله ، ثم هلك الملك مكانه » (ص ٢٩) •

والطريقة الأخرى أن ذا نواس هو الذى قتله فيمن قتل من أهل نجران • ولا تعارض بين الطريقتين ـ ما دمنا في اطار الطبيعة الشفاهية للنص ـ ذلك أن الراوى يربط بينهما ربطا محكما حين يربط بين هذا الحدث القديم وبين اكتشاف وقع في عصر عمر بن الخطاب • تقول الرواية :

أن رجلا من أهل نجران كان في زمان عمر بن الخطاب ـ رضى الله عنه ـ حفر خربة من خرب نجران لبعض حاجته ، فوجدوا عبد الله بن الثامر تحت دفن منها قاعدا ، واضعا يده على ضربة في رأسه ، ممسكا عليها بيده ، فان أخرت يده عنها تنبعث دما ، واذا أرسلت يده ردها عليها فأمسكت دمها ، وفى يده خاتم مكتوب فيه : « ربى الله » فكتب فيه الى عمر بن الخطاب يخبر بأمره ، فكتب اليهم عمر رضى الله عنه : أن أقروه على حاله وردوا عليه الدفن الذى كان عليه ، ففعلوا » (ص ٣١) (*) •

وهكذا تترابط عن طريق الاستشهاد بالقرآن ـ والاستناد الى التاريخ الاسلامى بالمعنى الشعبى ـ عناصر البناء القصصى ، وترتبط الوحدة الكبرى ـ بما تتضمنه من وحدات صغرى ـ بالوحدات الكبرى الأخرى • وثم مثال أكثر دلالة على صدق ما نذهب اليه ، وذلك بما له من شمولية وكلية ، ونقصد به ربط راوى السيرة بين « النبوءات الثلاث ـ التى تمثل وسيلة الربط الفنية بين الوحدات القصصية الصغرى داخل الوحدة الكبرى ـ وبين مفهوم الاسلام للعرافة والكهانة •

(*) انظر هامش رقم (١) ص (٣٨) ، حيث يؤكد تعليق المحقق على هذا النص ان الاعتقاد الحرفى بعدم فناء اجساد الشهداء اعتقاد قائم حتى اليوم لا عند العامة فقط ، بل عند كثير من المتعلمين أيضا •

ان النص هنا ــ نص السيرة ــ يحيل الى نفسه ، والى عالمه الخاص أكثر مما يحيل الى شيء آخر خارجه ، فالكهانة والعرافة أمران يقرهما النص اقرارا تاما ، ولا يجد راوى السيرة ــ المسلم ــ أى حساسية فى الاعتراف بصدق نبوءات الكاهنين ــ شق وسطيح ــ ، بل ولا يرى بأسا فى أن يقيم البناء القصصى للوحدة الأولى على أساس هذه النبوءات • ولا تعارض اطلاقا بين هذا الايمان بالعرافة والكهانة ، وبين الغاء الاسلام ــ بعد ذلك ــ لدور الكهان والعرافين •

ان راوى السيرة يبدو على وعى تام بأن الاسلام لم يأت ليقلب العالم رأسا على عقب ، بل جاء ليعدل بعض المفاهيم والتصورات القائمة بالفعل ، ثم يؤسس بناء على هذا التعديل تصورات ومفاهيم جديدة لا يمكن أن تتأسس على فراغ تام •

ولو كان راوى السيرة ينطلق من مفهوم دينى مغلق للاسلام يفصله فصلا تاما عن سياق التاريخ العربى والثقافة العربية لفشلت السيرة فشلا ذريعا فى تحقيق أهدافها ، فالكهانة والعرافة جزء من البناء الثقافى العربى قبل الاسلام ، وهو جزء يعتمد عليه راوى السيرة ليؤكد أن « الحدث » الاسلامى كان حدثا متوقعا ، وأنه لم يكن غريبا ولا طارئا • لذلك يعترف راوى السيرة بهذه الحقائق ، ولا ينكرها من منظور دينى مغلق • لكنه يعود فى « الوحدة القصصيه الكبرى الثانية » ليبين ــ بطريقة فنية ــ كيف حارب الاسلام الكهانة والعرافة • وهذه الطريقه الفنية نعتمد ــ مثل سابقتها ــ على القرآن والحديث • يقول راوى السيرة :

وكانت الأحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، والكهان من العرب ، قد تحدثوا بأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم ــ قبل مبعثه ، لما تقارب زمانه •

أما الأحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، فمما وجدوا فى كتبهم من صفته وصفة زمانه ، وما كان من عهد أنبيائهم اليهم فيه • وأما الكهان من العرب : فأتتهم به الشياطين من الجن مما تسترق من السمع اذ كانت هى لا تحجب عن ذلك بالقذف بالنجوم ، وكان الكاهن والكاهنة لا يزال يقع منهما ذكر بعض أموره ، لا تلقى العرب لذلك فيه بالا ، حتى بعثه الله تعالى ، ووقعت الأمور التى كانوا يذكرون ، فعرفوها •• فلما تقارب أمر رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ وحضر مبعثه ، حجبت الشياطين عن السمع ، وحيل بينها وبين المقاعد التى كانت تقعد لاستراق السمع فيها فرموا بالنجوم ، فعرفت الجن أن ذلك الأمر حدث من أمر الله فى العباد • يقول الله تبارك وتعالى لنبيه محمد ــ صلى الله عليه وسلم ــ حين بعثه ، وهو يقص عليه خبر الجن اذ حجبوا عن السمع ، فعرفوا ما عرفوا ، وما أنكروا من ذلك حين رأوا ما رأوا : « قل اوحى الى أنه استمع نفر من الجن • فقالوا : انا سمعنا قرانا عجبا يهدى الى الرشد ، فآمنا به ، ولن نشرك بربنا أحدا ، وانه تعالى جد ربنا ما اتخذ صاحبة ولا ولدا • وأنه كان يقول سفيهنا على الله شططا ، وأنا ظننا أن لن تقول الانس والجن على الله كذبا • وأنه كان رجال من الانس يعوذون برجال من الجن ، فزادوهم رهقا » الى قوله : « وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصدا ، وأنا لا ندرى أشر أريد بمن فى الأرض ، أم أراد بهم ربهم رشدا » •

فلما سمعت الجن القرآن عرفت أنها انما منعت من السمع قبل ذلك ، لئلا يشكل الوحى بشىء من خبر السماء ، فيلتبس على أهل الأرض ما جاءهم من الله فيه ، لوقوع الحجة ، وقطع الشبهة • فآمنوا ، وصدقوا ، ثم : « ولوا الى قومهم منذرين قالوا : يا قومنا انا سمعنا كتابا أنزل من بعد موسى مصدقا لما بين يديه ، يهدى الى الحق والى طريق مستقيم » ••• الآية (ص ١٨٩ ــ ١٩٠) ولا يكتفى راوى السيرة بالاستشهاد بالقرآن ، بل يروى عن الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ أنه سأل الأنصار : « ماذا كنتم تقولون فى هذا النجم الذى يرمى به ، قالوا : يا نبى الله كنا نقول حين رأيناها يرمى بها : مات ملك ، ملك ملك ، ولد مولود ، مات مولود ، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ليس ذلك كذلك ، ولكن الله تبارك وتعالى كان اذا قضى فى خلقه أمرا سمعه حملة العرش ، فسبحوا ، فسبح من تحتهم ، فسبح لتسبيحهم

من تحت ذلك ، فلا يزال التسبيح يهبط حتى ينتهى الى السماء الدنيـا ، فيسبحوا ثم يقول بعضهم لبعض : مم سبحتم ؟ فيقولون : سبح من فوقنا فسبحنا لتسبيحهم ، فيقولون : ألا تسألون من فوقكم : مم سبحوا ؟ فيقولون مثل ذلك ، حتى ينتهوا الى حملة العرش ، فيقال لهم : مم سبحتم ؟ فيقولون : قضى الله فى خلقه كذا ، للأمر الذى كان ، فيهبط به الخبر من سماء الى سماء حتى ينتهى الى السماء الدنيا ، فيتحدثوا به ، فتسترقه الشياطين بالســمع على توهم واختلاف ، ثم يأتوا به الكهان من أهل الأرض فيحدثوهم به ، فيخطئون ويصيبون ، فيتحدث به الكهان فيصيبون بعضا ويخطئون بعضا ، ثم ان الله عز وجل حجب الشياطين بهذه النجوم التى يقذفون بهـا فانقطعت الكهـانة اليوم » (١٩١ ـ ١٩٢) .

هكذا ينجح راوى السيرة ـ استشهادا بالقرآن والحديث ـ فى ربط الوحدات القصصية الكبرى للسيرة . وليس الاستشهاد بالقرآن والحديث هنا مجرد أداة دينية توثيقية لكنها قبل ذلك أداة فنية تهب النص وحدته ، وتساعده على تحقيق أهدافه ، تربط بين وحداته القصصية ، بحيث يبدو الاسلام ـ فى سياق السيرة ـ حدثا طبيعيا له جذوره الضاربة فى الماضى ، ويبدو التغير الذى يحدثه الاسلام فى المفاهيم والتصـورات ، تغيرا غير مفروض من الخارج ، بل تغيرا نابعا من جذور متأصلة فى الثقافة .

فى هـذا التصور التاريخى العميق للظاهرة تبدو الكهانة والعرافة ضرورة اجتماعية وثقافية قبل الاسلام ، وهى الضرورة التى توقعت الاسلام وبشرت به وبنبيه ، ولكن هذه الضرورة الاجتماعية والثقافية تقل أهميتها مع نزول الوحى والقرآن . ان خبر السماء كشف عن نفسه للانسان ممثلا فى شخص نبيه ، ومن ثم لم تعد له حاجة للجن يسترقون له بالسمع أخبار الســماء ، ولذلك رصدت الشهب الحارقة لهؤلاء الجن الذين كانوا يسترقون السمع قبل ذلك . أليس فى هـذا التصور الذى تعكسه السيرة ما يحل التعارض بين الخيالى والعقلى ، وبين الشعبى والرسمى أو النظامى ؟

* * *

الوحدة القصصية الكبرى الثانية فى سياق « الجزء الأول » من السـيرة الذى تركز عليـه دراستنا هنا خاص بتاريـخ « مكـة » السياسى والدينى . ويحرص راوى السيرة فى هذه الوحدة الكبرى الثانية كما حرص فى الوحدة الأولى على المزاوجة بين التاريخ السياسى والتاريخ الدينى وعدم الفصل بينهما فى سياق السرد القصصى : ولذلك يبدأ الراوى هذه الوحدة الثانية بحديث عمرو بن لحى وذكر أصنام العرب وذلك بهدف بيان الأسباب التى أدت بالعرب الى الانحراف عن دين اسماعيل (٧١ ـ ٧٢) ثم ينتقل الراوى بعد ذلك لحديث احتفار بئر زمزم ، وهو حديث يبدؤه فى صفحة ١٠١ ثم يرتد سريعـا للماضى السحيق حيث يروى لنا قصة زمزم منذ نبعت تحت أقدام اسماعيل . وهـذا يقود الراوى الى تفاصيل التاريخ السياسى لمكة وانتقال السلطة فيها ـ وهى سياسية دينية فى نفس الوقت ـ حتى نصل الى عبد المطلب (ص ١٠١ ـ ١٣١) ثم يعود الى سـياق حديث احتفار بئر زمزم مرة أخرى ، وهذا الحديث يستغرق من ص ١٣١ ـ ١٣٦ . ويمثل هذان الحديثان السابقان ـ حديث عمرو بن لحى وذكر أصـنام العرب ، وحديث احتفـار بئـر زمزم ـ الوحـدتين القصصـيتين الصغريين فى اطار الوحدة الكبرى الثانية .

والوحدة الصغرى الثالثة تتمثل فى قصة نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أولاده اذا رزقه الله من الأولاد عشرا (من ص ١٤٠ ـ ١٤٣) ونجاة عبد الله وزواجه ثم ميلاد محمد « بطل السيرة » . وهكذا ينتقل الراوى الى الوحدة الصغرى الرابعة عن حياة البطل وزواجه وسيرته قبل البعثة . وخـلال هـذه الوحدة يعود الراوى ـ بأسـلوب الارتداد القصصى ـ ليستكمل عنـاصر التاريخ الدينى لمكة فيروى حديث الحمس (١٨٤ ـ ١٨٨) وأخبـار الكهـان من العرب والأحبـار اليهود والرهبان النصارى وتنبئهم بمحمد وبعثه ـ وقد أشرنا لذلك فيما سبق ـ ثم ينتقل لحديث خاص عن سلمان الفارسى وقصة اسلامه ـ سنتوقف عنده فيما بعد ـ ثم يؤرخ لمن تشككوا فى الوثنية من العرب ، وهم من يطلق عليهم الأحنـاف أو المتحنفين ، وهذه الوحدة تنتهى بالوحى .

وتكون الوحدة الصغرى الخامسة خالصة لأحداث الصراع بين الدين الوليد - ممثلا فى نبيه بطل السيرة وأصحابه - وبين المشركين من أهل مكة ومن يساندونهم من أحبار اليهود بيثرب ، وهو صراع ينتهى بالهجرة الى الحبشة ، وما لقيه المسلمون المهاجرون من اكرام ولين من جانب حاكم الحبشة الذى كان نصرانيا ، ثم يصر راوى السيرة على أن يجعله مسلما (ص ٢٩٠ - ٢٩٢) ، ولا يترك راوى السيرة من بقى من المسلمين بمكة بجوار الرسول دون أن يفتح لهم طاقة من الأمل تتمثل فى اسلام عمر بن الخطاب ، وهكذا يجد المسلمون المهاجرون عزة فى رحاب ملك مسلم مستتر تحت عباءة النصرانية ، كما يجد مسلمو مكة عزا فى اسلام عمر بن الخطاب بعد اسلام حمزة ، وعلينا الا نغفل عن مغزى أن تكون الحبشة - أول استعمار فى تاريخ الجزيرة - هى مهجر المسلمين الأول ، وألا نغفل عن مغزى اسلام نجاشى الحبشة الذى يومىء - من منطق السيرة على الأقل - الى حركة امتداد سياسية ودينية معاكسة - من داخل الجزيرة الى خارجها - للحركة التى بدأت بها السيرة • ويمكن تلخيص هذه الوحدات الصغرى الخمسة المكونة للوحدة القصصية الكبرى الثانية - فى الجزء الأول من السيرة - على النحو التالى :-

١ - حديث عمرو بن لحى وانحراف العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان •

٢ - حديث احتفار بئر زمزم ، وعن طريق الارتداد تحكى السيرة التاريخ السياسى لمكة •

٣ - نذر عبد المطلب وافتداء عبد الله والد الرسول •

٤ - الميلاد وما ارتبط به من نبوءات ثم الزواج والوحى •

٥ - الصراع بين الدين الجديد والأديان القديمة •

ولعلنا نلاحظ هنا أن منطق القص فى هذه الوحدة الكبرى الثانية مخالف لمنطق القص فى الوحدة الأولى ، فالقص هناك معتمد على التتابع التاريخى ويدمج قصة الصراع الدينى فى اطار التاريخ السياسى ، وهذا المنطق نجده معكوسا هنا حيث يكون القص خاضعا للتتابع الدينى الذى يدمج فيه - عن طريق الارتداد - التاريخ السياسى لمكة • وهكذا تحقق الوحدة القصصية الأولى احدى وظائف السيرة بالتركيز عليها مع عدم اغفال وظيفتها الثانية ، بينما تركز الوحدة الثانية على الهدف الثانى ، الهدف الدينى ، دون اغفال الهدف الأول ، وهو الهدف السياسى القومى • وهذا الاختلاف فى منطق القص بين الوحدتين يؤكد الطبيعة المزدوجة لبطل السيرة : كونه عربيا أولا ، وكونه نبيا أعاد العرب بالاسلام الى جذورهم القديمة الدينية والسياسية •

والارتباط بين الوحدات القصصية الصغرى داخل الوحدة الكبرى الثانية يتحقق بأساليب وأدوات فنية أبسط وأقل تعقيدا من الوسائل المستخدمة فى وحدات الوحدة الكبرى السابقة ، وذلك بحكم التركيز الذى يسيطر على هذه الوحدة اذا قورنت بالوحدة السابقة • وكأن السيرة ، مع اقترابها من لحظة ظهور البطل - والاقتراب هنا يتمثل فى الاقتراب المكانى والزمانى - تميل - من حيث بناؤها - الى التركيز الصاعد الذى يصل الى حد الوصول الى نقطة واحدة - هى البطل - تشع منها وتنصب اليها تفاصيل القص • والسيرة بذلك أشبه بالبناء الهرمى الذى تتسع قاعدته وتظل تضيق مع تقدم أحداث القص واقترابها من « حدث » ظهور البطل • ولذلك قلت أن أجزاء السيرة الثلاثة الباقية - الثانى والثالث والرابع - يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومى » بين الباحثين فى علوم مختلفة ، ولذلك استبعدناها - مؤقتا على الأقل - من مجال هذه الدراسة •

ما هى هذه الوسائل الفنية التى تترابط من خلالها الوحدات الصغرى فى الوحدة الكبرى ؟ وكيف ترتبط الوحدة الكبرى الثانية هذه بالوحدة القصصية السابقة عليها ؟ ترتبط الوحدة الأولى - حديث عمرو بن لحى والأصنام - بالوحدة التى تليها - حديث احتفار بئر زمزم - ارتباط المقدمة بالنتيجة والعلة بالمعلول فبسبب تحول العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان حدث ما حدث من دفن بئر زمزم ، وبالتالى كان لابد من اعادة حفر هذه البئر • والمغزى الرمزى لاعادة الاحتفار واضح من حيث دلالته غير المباشرة - الرمزية - على بعث دين اسماعيل عن طريق واحد من نسله هو بطل السيرة • ولولا هذا

البعد الرمزى لحفر البئر ما جعلته السيرة محورا تبدؤه ص ١٠١ ثم تعود الى سياقه ص ١٣١ ، وبين البداية والعودة الى السياق ارتداد الى الماضى للكشف عن تاريخ البئر وأسباب ردمها • والانتقال الأول ـ أى الارتداد الى قصة البئر وتاريخ مكة السياسى ـ يتم على النحو التالى : ـ
« وكان من حديث رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ ما حدثنا به زياد بن عبد الله البكائى عن محمد بن اسحاق المطلبى : بينما عبد المطلب بن هاشم نائم فى الحجر ، اذا أتى ، فأمر بحفر زمزم ، وهى دفن بين صنمى قريش : اساف ونائلة ، عند منحر قريش • وكانت جرهم دفنتها حين ظعنوا من مكة ، وهى بئر اسماعيل بن ابراهيم ـ عليهما السلام ـ التى سقاه الله حين ظمىء ، وهو صغير ، فالتمست له أمه ماء فلم تجده ، فقامت الى الصفا تدعو الله ، وتستغيثه لاسماعيل ، ثم أتت المروة ، ففعلت مثل ذلك • وبعث الله تعالى جبريل عليه السلام ، فهمز له بعقبة فى الأرض ، فظهر الماء ، وسمعت أمه أصوات السباع فخافتها عليه ، فجاءت تشتد نحوه ، فوجدته يفحص بيده عن الماء من تحت خده ويشرب ••• وكان من حديث جرهم ودفنها زمزم ، وخروجها من مكة ، ومن ولى أمر مكة بعدها الى أن حفر عبد المطلب زمزم ما حدثنا به ••• » (١٠١ ـ ١٠٢) • ويتحدث الراوى بعد ذلك عن نسب مضاض بن عمرو الجرهمى ، وعن بغى جرهم ، واستحلالها حرمة البيت ، وظلمهم لمن دخل الحرم من غير أهله ، وأكلهم مال الكعبة الذى يهدى اليها ، الأمر الذى أدى الى تجمع القبائل لقتالهم بسبب ما أحدثوا فى الحرم (مكة) من أحداث « فخرج عمرو بن الحارث بن مضاض الجرهمى بغزالى الكعبة وبحجر الركن ، فدفنهما فى زمزم وانطلق هو ومن معه من جرهم الى اليمن » (ص ١٠٥) •

ثم يعود الراوى بعد رصد تاريخ مكة السياسى الى سياق قصة الحفر • كان ردم البئر اذن نتيجة لانحراف العرب عن دين اسماعيل وعبادتهم للأوثان ـ موضوع الوحدة القصصية الأولى ـ الأمر الذى أدى ببنى جرهم لاحداث ما أحدثوا فى الحرم ، ثم دفنوا البئر ـ على ما انتهبوه من مال الكعبة ـ قبل رحيلهم الى اليمن • ان ارتباط دفن البئر بالانحراف عن دين اسماعيل يؤكد المغزى الرمزى الذى أشرنا اليه لقصة البئر ، ويؤكد أهمية هذه الوحدة خاصة فى سياق الوحدة القصصية التى نناقشها حرص الراوى فى حكايته لمنشأ بئر زمزم على ذكر تفاصيل هامة بالنسبة للاسلام • وعلينا أن نلاحظ من سياق السرد ما يلى : ـ

١ ـ سعى هاجرام اسماعيل بين الصفا والمروة بحثا عن الماء •

٢ ـ جبريل يحتفر البئر بعقبه •

٣ ـ السباع تأتى نحو الماء الأمر الذى يجعل هاجر تخشى منها على اسماعيل •

وهذه العناصر الثلاثة المكونة لقصة البئر ذات مغزى رمزى بالنسبة لبطل السيرة وبالنسبة للدين الذى سيدعو اليه ، والذى ليس الا عودة لدين ابراهيم واسماعيل • وغنى عن التأكيد أن السعى بين الصفا والمروة صار من شعائر الحج التى نص عليها القرآن ، وهو بذلك بمثابة تكرار لفعل تاريخى دال فى وعى الجماعة وفى ضميرها الثقافى • وجبريل ـ العنصر الثانى ـ الذى يحتفر البئر هو بذاته الذى سيحمل الوحى الى محمد ، ومن هنا يمكن فهم المغزى الرمزى للبئر ، ولمغزى احتفاره على يد عبد المطلب ، فالبئر الذى احتفره جبريل مقابل رمزى للوحى الذى سيحمله بعد ذلك لواحد من نسل اسماعيل ، وليس احتفار عبد المطلب للبئر الا بشارة بالوعد الذى سيتحقق بميلاد حفيد له • ولا شك أن مجىء السباع للوادى ومشاركتها لاسماعيل فى الماء اشارة رمزية للحرية التى تتمتع بها كل الكائنات فى مكة من انسان وحيوان ونبات • وليست هذه الدلالات الرمزية التى ناقشناها للبئر ولعناصره القصصية بمعزل عن تصور الرسول البطل لنفسه حين سئل عن نفسه فقال : « أنا دعوة أبى ابراهيم ، وبشرى أخى عيسى ، ورأت أمى حين حملت بى أنه خرج منها نور أضاء لها قصور الشام » (١٥٣) والاشارة من جانب الرسول ـ عليه السلام ـ الى أنه دعوة ابراهيم هى فى الواقع اشارة الى دعاء ابراهيم حين ترك زوجته وطفله فى الصحراء « قال رب انى أسكنت من

ذريتي بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى اليهم ، وأرزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون » وتلك هى الدعوة التى استجيبت فكانت معجزة البئر . هذا الترابط يؤكد تحليلنا للدلالة الرمزية للبئر ولعناصره القصصية فى السيرة .

واذا كانت الوحدة الصغرى الأولى ترتبط بالوحدة الصغرى الثانية ـ كما أشرنا ـ ارتباط المقدمة بالنتيجة والعلة بالمعلول ، فان العلاقة بين الوحدة الثانية والوحدة الثالثة التى تليها تبدو ـ من خلال منطق القص ـ شبيهة بعلاقة الوحدة الثانية بما قبلها كما يتضح من النص التالى : ـ

« قال ابن اسحاق : وكان عبد المطلب بن هاشم ـ فيما يزعمون والله أعلم ـ قد نذر حين لقى من قريش ما لقى عند حفر زمزم : لئن ولد له عشرة نفر ، ثم بلغوا معه حتى يمنعوه ، لينحرن أحدهم لله عند الكعبة » (ص ١٤٠) .

وهذا النص ـ الى جانب وظيفته السياقية التى تربط الوحدة الثانية بالوحدة الثالثة ـ يشير الى خلاف حدث بين عبد المطلب وقريش ، وهو خلاف لم يحسمه الا وقوع معجزة شبيهة بمعجزة بئر زمزم ، والفارق أن الظامىء ـ فى هذا الحدث الثانى ـ كان عبد المطلب نفسه ، والحدث ترويه السيرة على النحو التالى ، ونحن هنا نستشهد به كاملا لدلالته على الأهمية الرمزية لحدث البئر : ـ

« فعرفت قريش أنه (أى عبد المطلب) قد أدرك حاجته ، فقاموا اليه ، فقالوا : يا عبد المطلب انها بئر أبينا اسماعيل ، وان لنا فيها حقا فأشركنا معك فيها . قال : ما أنا بفاعل ، ان هذا الأمر قد خصصت به دونكم ، وأعطيته من بينكم ، فقالوا له : فانصفنا ، فانا غير تاركيك حتى نخاصمك فيها ، قال : فاجعلوا بينى وبينكم من شئتم أحاكمكم اليه ، قالوا كاهنة بنى سعد هذيم ، قال : نعم ، قال : وكانت بأشراف الشام ، فركب عبد المطلب ومعه نفر من بنى أبيه من بنى عبد مناف ، وركب من كل قبيلة من قريش نفر . قال : والأرض اذ ذاك مفاوز . قال : فخرجوا حتى اذا كانوا ببعض تلك المفاوز بين الحجاز والشام ، فنى ماء عبد المطلب وأصحابه ، فظمئوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فاستقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا : انا بمفازة ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم ، فلما رأى عبد المطلب ما صنع القوم ، وما يتخوف على نفسه وأصحابه ، قال : ما ترون ؟ قالوا ما رأينا الا تبع لرأيك فمرنا بما شئت ، قال : فانى أرى أن يحفر كل رجل منكم حفرته لنفسه بما بكم الآن من القوة فكلما مات رجل دفعه أصحابه فى حفرته ثم واروه حتى يكون آخركم رجلا واحدا ، فضيعة رجل واحد أيسر من ضيعة ركب جميعا قالوا : نعم ما أمرت به . فقام كل واحد منهم فحفر حفرته ثم قعدوا ينتظرون الموت عطشا ، ثم ان عبد المطلب قال لأصحابه : والله ان القاءنا بأيدينا هكذا للموت ، لا نضرب فى الأرض ، ولا نبتغى لأنفسنا ، لعجز ، فعسى الله أن يرزقنا ماء ببعض البلاد ، ارتحلوا ، فارتحلوا حتى اذا فرغوا ، ومن معهم من قبائل قريش ينظرون اليهم ما هم فاعلون ، تقدم عبد المطلب الى راحلته فركبها . فلما انبعثت به انفجرت من تحت خفها عين ماء عذب فكبر عبد المطلب ، وكبر أصحابه ، ثم نزل فشرب ، وشرب أصحابه ، واستقوا حتى ملأوا أسقيتهم ، ثم دعا القبائل من قريش ، فقال : هلم الى الماء ، فقد سقانا الله ، فاشربوا واسقوا . ثم قالوا : قد ـ والله ـ قضى لك علينا يا عبد المطلب ، والله لا نخاصمك فى زمزم أبدا ، ان الذى سقاك هذا الماء بهذه الفلاة لهو الذى سقاك زمزم ، فارجع الى سقايتك راشدا ، فرجع ورجعوا معه ، ولم يصلوا الى الكاهنة ، وخلوا بينه وبينها » (١٣٣ ـ ١٣٤) .

فى هذا النص الطويل نلاحظ أن المعجزة ـ معجزة انبثاق الماء من تحت قدم اسماعيل ـ تتكرر مع عبد المطلب ـ الجد المباشر لصاحب السيرة البطل ـ الأمر الذى يؤكد الأبعاد الرمزية الهامة لهذه الوحدة القصصية الصغرى ـ احتفار بئر زمزم ـ فى اطار السيرة كلها ، لا فى اطار الوحدة القصصية الكبرى الثانية فقط . وهذا الحدث ـ حدث انبثاق الماء من تحت حافر راحلة عبد المطلب ـ الى جانب دلالته التكرارية للحدث التاريخى الأول يمهد للوحدة القصصية الصغرى

الثالثة كما أشرنا من قبل • ولا تخلو الوحدة القصصية الصغرى الثالثة من دلالة هامة بالنسبة لكل القضايا التى نناقشها هنا •

لا تذكر السيرة حديث ابراهيم الخليل - أبو اسماعيل واسحاق - مع أولاده ، وتكتفى بالوقوف عند أبناء اسماعيل ، خاصة نابت الذى يعد الجد الأكبر لبطل السيرة • وقد ذكر القرآن رؤيا ابراهيم بأنه يذبح ابنه ، وتصديقه للرؤيا ، ومحاولته بالفعل ذبح ولده ثم قصة الفداء المعروفة • ولا شك أن الأضحية - المرتبطة بعيد الأضحى وشعائر الحج - تعتبر من قبيل تكرار فعل له فى ضمير الثقافة دلالات رمزية عديدة ، وهذا التكرار مساو فى دلالته ورمزيته لفعل السعى بين الصفا والمروة ولعلاقته بمثيله القديم• لا تذكر السيرة - كما قلنا - شيئا عن رؤيا ابراهيم ولا عن ابنه الذبيح ولكنها - أى السيرة - تهتم بتكرار فعل الفداء مع عبد الله - والد البطل - الذى شاءت القداح (انظر ص ١٤٠ - ١٤١) أن يكون هو الفداء لنذر أبيه • ويهم عبد المطلب بالفعل بذبح أحب أولاده اليه - تماما كما فعل ابراهيم الخليل - « فقالت له قريش وبنوه : والله لا تذبحه أبدا ، حتى تعذر فيه • لئن فعلت هذا لا يزال الرجل يأتى بابنه حتى يذبحه ، فما بقاء الناس على هذا ؟ » (ص ١٤١) ثم تبدأ رحلة البحث عن حل لهذا المشكل ، وتتوجه الرحلة الى عرافة بيثرب - ولاحظ اتجاه الرحلة لافتداء والد البطل ، وهى رحلة سيكررها البطل نفسه - فتقدم لهم الحل • وهكذا ينجو عبد الله من الذبح ، ويكون أول من فدى بمائة من الابل ، وكانت الدية عند العرب للرجل لا تزيد على عشرة • ان قصة نجاة عبد الله من الذبح - الوحدة الثالثة الصغرى - تعتمد فى تفاصيلها اعتمادا تاما على الممارسات والطقوس الجاهلية من ضرب القداح والاستهداء برأى الكهان ، فقد ضرب عبد المطلب القداح عند هبل أولا لكي يحدد أى الأبناء يختار للذبح ، ثم عاد بنصيحة العرافة - يضرب القداح بين عبد الله والابل - عشر مرات - حتى خرجت القداح على الابل : -

فقالت قريش ومن حضر : قد انتهى رضا ربك يا عبد المطلب ، فزعموا أن عبد المطلب قال : لا والله حتى أضرب عليها ثلاث مرات ، فضربوا على عبد الله ، وعلى الابل ، وقام عبد المطلب يدعو الله ، فخرج القدح على الابل ، ثم عادوا الثانية ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا ، فخرج القدح على الابل ، ثم عادوا الثالثة ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا ، فخرج القدح على الابل ، فنحرت ، ثم تركت لا يصد عنها انسان ولا يمنع » (ص ١٤٣) •

ان هذه الممارسات الطقوسية الوثنية عند هبل - صنم قريش الأكبر - لا تتعارض - من منظور راوى السيرة - مع قيام عبد المطلب يدعو الله مع كل ضربة قداح ، فالله الذى يدعوه عبد المطلب فيما يبدو من سياق السيرة هو اله الاسلام ، ويبدو أن هبل - فى التصور الوثنى - منوط به مهام محددة • ويؤكد ذلك ما نسبه راوى السيرة الى عبد المطلب - فى النص الذى مر بنا سابقا - من تكبير حين انبثق الماء من تحت حافر راحلته • وراوى السيرة من ناحية أخرى لا يرى فى ضرب القداح مساسا بالعقيدة الصحيحة التى كان حريصا على أن ينسبها لعبد المطلب • يؤكد ذلك أنه - راوى السيرة - فى الوحدة القصصية الكبرى الأولى ، فى قصة عبد الله بن الثامر الذى اهتدى الى الايمان الصحيح عن طريق الراهب النصرانى ، يجعل عبد الله بن الثامر يسأل الراهب عن اسم الله الأعظم ، ويرفض الراهب الادلاء بهذا السر الأكبر للشاب الذى قد يضعف عن تحمل تبعات الاسم الأعظم : -

فلما رأى عبد الله أن صاحبه قد ضن به عنه ، وتخوف ضعفه فيه ، عمد الى قداح فجمعها ، ثم لم يبق لله اسما يعلمه الا كتبه فى قدح ، لكل اسم قدح ، حتى اذا أحصاها أوقد لها نارا ، ثم جعل يقذفها فيها قدحا قدحا ، حتى اذا مر بالاسم الأعظم قذف فيها بقدحه ، فوثب القدح حتى خرج منها لم تضره شيئا ، فأخذه ثم أتى به صاحبه ، فأخبره بأنه قد علم الاسم الذى كتمه - فقال : وما هو ؟ قال : هو كذا وكذا ، قال : وكيف علمته ؟ فأخبره بما صنع ، قال : أى ابن أخى قد أصبته فأمسك على نفسك ، وما أظن أنك تفعل » (٢٩) •

واذا كان راوى السيرة لا يرى تعارضا – أو تناقضا – فى الوصول الى اسم الله الأعظم بطريقة ترتبط بمعتقد وثنى ، فانه يكون أقل احساسا بوجود أى تعارض بين تكبير عبد المطلب وقيامه داعيا الله فى نفس اللحظة التى يضرب فيها بالقداح عند هبل . وهــذا أمر لا يفسره الا ما سبق أن أشرنا اليه من أن السيرة تعكس وعيا تاريخيا ناضجا يضع الاسلام فى سياق الظروف الموضوعية التاريخية والثقافية ، ولا ينظر اليه من خلال مفهوم دينى مغلق .

ان حكاية الأصنام وتحول العرب عن دين ابراهيم على يد عمرو بن لحى تؤدى بنا مباشرة الى حدث احتفار زمزم ، ذلك الحدث الذى يؤذن بالعودة الى الأصل . وهذه العودة الى الأصل تتمثل – فى سياق السيرة – من خلال احياء مجموعة من الرموز القديمة تاريخيا ، فينبع الماء من تحت راحلة عبد المطلب ، ثم ينذر عبد المطلب نذره – نتيجة لمنازعة قريش له عند احتفار البئر – ويكون حدث نجاة عبد الله – بدوره – احياء لرمز آخر . واذا كانت السيرة قد سكتت فى قصة نجاة عبد الله من الذبح عن ذكر الحدث الذى يقابله فى التاريخ ، فذلك لأن الذبيح من أولاد ابراهيم – فى أغلب الروايات – كان اسحاق وليس اسماعيل ، ولا تريد السيرة أن تتجاوز الاطار التاريخى القومى لبطلها والا خرجت عن حدود وصفها لنفسها بأنها « سيرة » وصارت « تاريخا » ، ولعل راوى السيرة من جهة أخرى بهذا الصمت عن قصة الذبح الأولى – ولو على سبيل الارتداد المألوف فى السيرة – يومىء بطريقة رمزية للصراع الذى ستجليه السيرة من بعد بين قومين ودينين ، بين أبناء اسماعيل وأبناء اسحاق من جهة ، وبين الاسلام واليهودية من جهة أخرى ، وهو الصراع الذى اتخذ أشكالا عديدة عبر التاريخ ، وما يزال قائما حتى اليوم .

هذه الوحدات القصصية الصغرى الثلاث التى حللناها فى الصفحات السابقة مهدت تمهيدا كافيا للوحدتين الرابعة والخامسة ، ميلاد البطل وزواجه ونبوته من جهة ، والصراع بين المسلمين والمشركين من جهة أخرى . ولأن كثيرا من تفاصيل هاتين الوحدتين معروفة وشائعة ، فسنكتفى – طلبا للايجاز والاختصار – بما قلناه فيما يرتبط بالوسائل الفنية التى تربط هذه الوحدات الصغرى بعضها بالبعض الآخر ، وننتقل لبعض الملاحظات السريعة عن أدوات القص فى الوحدة القصصية الكبرى الثانية .

يغلب على هذه الوحدة بشكل لافت الاعتماد على أسلوب الارتداد القصصى ، وهو أسلوب يساعد الراوى – كما سبقت الاشارة – على تحقيق نوع من التركيز والوحدة بين العناصر المختلفة ، وكذلك ينجح نجاحا فنيا باهرا فى جعل التاريخ السياسى لمكة جزءا من تاريخها الدينى ، الأمر الذى يعطى لهذه الوحدة الكبرى الثانية تميزها من حيث البناء عن الوحدة الأولى التى غلب عليها الطابع السياسى .

ولا يخلو الأمر فى هذه الوحدة الثانية من استخدام بعض وسائل القص التى استخدمت فى الوحدة الأولى ، وان كان استخدامها هنا أقل بروزا ووضوحا من جهة ، كما أن هذه الوسائل – من جهة أخرى – لا تؤدى وظيفة أساسية كتلك التى قامت بها فى الوحدة الأولى . من هذه الوسائل القصصية نذكر هنا أسلوب « الحلم » ، فحدث احتفار بئر زمزم يبدأ برؤيا رآها عبد المطلب فى نومه ، ولكن الحلم – هنا – وسيلة قصصية ترتبط بهذه الوحدة الصغرى – حدث احتفار بئر زمزم – ولا تمتد الى بناء الوحدة الكبرى كما كان الأمر فى الوحدة القصصية الأولى . ونلاحظ كثيرا من عناصر التشابه بعد ذلك بين « الحلم » هنا و « الحلم » هناك . وهذا التشابه يتمثل فى أسلوب الحوار الذى لاحظناه هناك – والفرق أن الحوار هنا يتم داخل الحلم ذاته ، بينما يكون الحوار هناك وسيلة من وسائل الكشف عن معنى الحلم وعن تأويله ، وهو حوار يتم بين صاحب الحلم والكاهن الذى يؤوله . والحلم فى قصة احتفار البئر يرد على النحو التالى : –

« قال عبد المطلب : انى لنائم فى الحجر اذ أتانى آت فقال : احفر طيبة ، قلت : وما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عنى . فلما كان الغد رجعت الى مضجعى فنمت فيه ، فجاءنى فقال : احفر برة – قال : فقلت : وما برة ؟ قال : ثم ذهب عنى ،

فلما كان الغد رجعت الى مضجعي ، فنمت فيه فجاءني فقال : احفر المضنونة ، قال : فقلت : وما المضنونة ؟ ثم ذهب عني • فلما كان الغد رجعت الى مضجعي فنمت فيه ، فجاءني فقال : أحفر زمزم • قال : قلت : وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تذم ، تسقى الحجيج الأعظم ، وهي بين الفرث والدم ، عند نقرة الغراب الأعصم ، عند قرية النمل » (١٣١ ـ ١٣٢) •

والحلم هنا ـ رغم غموض كلماته واعتمادها على السجع الذى تعتمد عليه لغة الكهان ـ لا يبدو أنه يحتاج لتأويل ، بل تأويله هو تحقيقه ، وعلى ذلك فهو ليس حلما تنبؤيا كحلم ربيعة بن مضر • ولعل هذا الحلم بصفاته الخاصة واعتماده على الحوار بين صاحب الحلم ـ عبد المطلب ـ والهاتف المجهول الذى يحاوره ويأمره ، يمكن مقارنته بحدث الوحى ذاته ، وهو حدث تضعه السيرة فى اطار الحلم أيضا فتبدأ حكايته عن الرسول بقوله •• « جاءنى جبريل وأنا نائم » ••••••

وهببت من نومى فكأنما كتبت (آيات سورة اقرأ الأولى) فى قلبى كتابا » (٢٢٠ ـ ٢٢١) • ومعنى ذلك أن حدث الوحى « حلم » والحوار الذى يقع بين صاحب الحلم ـ محمد ـ وبين الهاتف المجهول أيضا فى المرة الأولى يخضع لهذا الحوار الذى يقع على ثلاث مرات ، ولا ينجلى الجواب الا فى المرة الرابعة • والفارق بين « حلم » عبد المطلب وحدث الوحى أن الهاتف فى حالة الوحى لا يظل مجهولا ، بل يكشف عن نفسه لبطل السيرة ، ذلك أن الحدث الأول « الحلم » سيتكرر كثيرا ، وسيصبح هذا الحدث محور حياة البطل •

هل يمكننا ـ من خلال هذه المقارنة ـ أن ننظر للحلم ـ حلم عبد المطلب ـ بوصفه حدثا رمزيا ممهدا للحدث الأكبر فى حياة البطل وفى السيرة كلها ؟ وهل يمكن من ثم أن نقول أن الوحدة القصصية الكبرى الثانية تتميز ـ من حيث بناؤها ـ بالاعتماد على العلاقات الرمزية بين وحدات قصصية متشابهة ؟ لا شك أننا بعد هذا التحليل والعرض الذى لا نزعم أنه يغطى كل جوانب السيرة أقرب الى الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب • بل لا نكون مبالغين اذا قلنا ان التحليل الرمزى لوسائل القص هو التحليل الأمثل القادر على التعامل مع « السيرة النبوية » بوصفها « سيرة شعبية » والا وقعنا فيما وقع فيه محقق السيرة من تناقض ، حيث نجده أحيانا أميل الى الايمان الحرفى بكل ما يرد فى السيرة من أحداث ، وأحيانا أخرى نجده ـ من منظور دينى ـ يرفض بعض معطيات السيرة ويبذل جهودا مضنية لتفسيرها وتأويلها لكى تخضع لمنطقه • ان للسيرة النبوية ـ شأنها شأن أى سيرة ، وشأنها شأن أى نص أدبى ـ منطقها الخاص الذى يتحتم على الباحث أن يسعى لاكتشافه وتحليله •

وهذا المنطق الخاص الذى حاولنا اكتشافه للسيرة النبوية ـ خاصة فى وحدتها القصصية الثانية ـ قادنا الى البعد الرمزى لكثير من أحداثها القصصية • وتبدو السيرة ـ مع ميلها للتركيز الذى أشرنا اليه مع قرب ظهور البطل ـ أكثر حرصا مما نظن على التأكيد على طابعها الرمزى ، ولذلك تفرد حديثا قصصيا مستقلا لحدث اسلام سلمان رضى الله عنه (من ص ١٩٨ ـ ٢٠٤) ، وهذا الحدث القصصى المركز يلخص ـ بطريقة رمزية واضحة ـ قصة الصراع الدينى فى الجزيرة العربية ، ذلك الصراع الذى انتهى بها الى الاسلام ـ سلمان كما هو واضح من اسمه ـ سلمان الفارسى ـ فارسى الأصل ، كان أبوه دهقان من قرى فارس ، يعنى كان رجلا من رجال الدين المرموقين ، وكل سلمان حارسا على النار ـ قطن النار ـ مهمته الابقاء عليها مشتعلة •

وتكون النقلة الأولى فى حياة سلمان الروحية متمثلة فى حدث طارىء غير معتاد ، حيث يكلفه أبوه بالذهاب الى ضيعة له ، فيمر فى طريقه على كنيسة ، ويرى النصارى يصلون داخلها ، فتعجبه صلاتهم ويقرر الدخول فى هذا الدين • هذه النقلة فى حياة سلمان تتم من خلال حدث طارىء ، ذلك أن أباه الدهقان ـ فيما يقول سلمان نفسه كما تروى عنه السيرة ـ كان يحبه حبا جما طاغيا : « وكنت أحب خلق الله اليه ، لم يزل به حبه اياى حتى حبسنى فى بيته كما تحبس الجارية » ص ١٩٨ •

وهذا الحدث الطارئ ـ غير المتوقع ـ هو الذى يؤدى بسلمان الى القيام برحلته الروحية والمكانية ، الروحية من المجوسية الى النصرانية الى الاسلام ، والمكانية من فارس الى الشام الى الموصل الى نصيبين الى عمورية الى مكة الى يثرب. وهناك يسمع بهجرة « محمد » النبى الذى أوصاه راهب عمورية أن يسعى الى أرضه • ويلتقى سلمان بالنبى ويحاول التحقق من علامات النبوة التى زوده بها هذا الراهب ووصف له النبى المرتقب بها ، ثم يدخل فى الاسلام على بصيرة •

هذه الرحلة كما تلخص الاطار الدينى للسيرة تلخيصا رمزيا تقوم قصصيا بوظيفة الربط بين وحدتى الجزء الأول القصصيتين • ويتضح ذلك من الاشارة التى يوردها الراوى فى حديثه عن اسلام باذان حاكم كسرى فى اليمن حيث يقول : « فقالت الرسل من الفرس لرسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ الى من نحن يا رسول الله ؟ قال : « أنتم منا والينا أهل البيت » (٦٣) •

وهذه الاشارة مع ما أسهبت السيرة فى قصة اسلام سلمان وما روى عن الرسول من قوله : « سلمان منا آل البيت » تؤكد هذا الترابط الرمزى الفنى الذى أشرنا اليه • وتبقى فى قصة اسلام سلمان ملاحظة أخيرة ترتبط بحرص راوى السيرة على التأكيد الدينى للعلاقة الحميمة بين الاسلام والنصرانية اذا قورنت بالعلاقة بين الاسلام واليهودية ، وهى العلاقة التى حددها القرآن فى قوله تعالى « لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا ، ولتجدن أشدهم مودة للذين آمنوا النصارى ، ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون » • وهى العلاقة التى تحرص عليها السيرة من خلال ما يلى : ـ

ـ قصة الراهب النصرانى فيميون التى ترمز لشخصية السيد المسيح •

ـ قصة ايمان عبد الله بن الثامر بالنصرانية ، وهى قصة عبرت عنها السيرة من خلال استخدام مفاهيم ومصطلحات اسلامية •.

ـ قصة اسلام نجاشى الحبشة رغم اظهاره النصرانية •

ـ قصة سلمان الفارسى ورحلته الروحية والاطالة فى الجانب الخاص بنصرانيته ، ويكتمل هذا الحرص من جانب راوى السيرة على تأكيد العلاقة بين الاسلام والنصرانية بتلك الرواية التى يرويها عن سلمان الفارسى أنه روى قصته للرسول ـ صلى الله عليه وسلم ، وقال له فيها •

« ان صاحب عمورية قال له : أئت كذا وكذا من أرض الشام فان بها رجلا بين غيضتين ، يخرج فى كل سنة من هذه الغيضة الى هذه الغيضة مستجيزا ، يعترضه ذوو الاسقام ، فلا يدعو لأحد منهم الاشفى ، فاسأله عن هذا الدين الذى تبتغى ، فهو يخبرك به ، قال سلمان : فخرجت حتى أتيت حيث وصف لى ، فوجدت الناس قد اجتمعوا بمرضاهم هنالك ، حتى خرج لهم تلك الليلة مستجيزا من احدى الغيضتين الى الأخرى ، فغشيه الناس بمرضاهم ، لا يدعو لمريض الاشفى ، وغلبونى عليه ، فلم أخلص اليه حتى دخل الغيضة التى يريد أن يدخل ، الا منكبيه • قال : فتناولته • فقال : من هذا ؟ والتفت الى ، فقلت : يرحمك الله ، أخبرنى عن الحنيفية دين ابراهيم • قال : انك لتسألنى عن شىء ما يسأل عنه الناس اليوم ، قد أظلك زمان نبى يبعث بهذا الدين من أهل الحرم ، فأته فهو يحملك عليه • قال : ثم دخل • قال : فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم لسلمان : لئن كنت صدقتنى يا سلمان ، لقد لقيت عيسى ابن مريم ، (ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤) •

وهذه الشخصية التى يحكى عنها سلمان للنبى ، والتى حددها النبى بأنها عيسى تتشابه فى كثير من جوانبها مع شخصية الراهب « فيميون » وما كان يقوم به من شفاء المرضى والانتقال من قرية الى أخرى ، كما أنها تتشابه مع شخصية عبد الله بن الثامر الذى استطاع شفاء المرضى بفضل الاسم الأعظم • وليس أكثر من ذلك دليل على ما ذهبنا اليه من أن قصة « سلمان » وحدة قصصية رابطة الى جانب انها ذات دلالة رمزية عامة فى سياق السيرة •

هذه بعض ملاحظات عامة عن «السيرة النبوية» بوصفها « سيرة شعبية » ، وهى ملاحظات سريعة ركزت على البناء القصصى من حيث تقسيمه الى

وحدات كبرى تشتمل كل منهما على وحدات صغرى ، ثم هى ملاحظات اكتفت بايراد بعض الأمثلة والشواهد القليلة على وسائل القص فى السيرة ، سواء داخل الوحدات الصغرى على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينها داخل الوحدة الكبرى · ومن خلال هذه الملاحظات السريعة تعرضنا لبعض القضايا التى نظن أنها تحتاج لدراسات أكثر تفصيلا وكل ما تطمح اليه هذه الدراسة أن تكون قد نجحت فى لفت نظر الباحثين لأهمية « السيرة النبوية » لدراسة « السير الشعبية » · من جهة ، وأهميتها الخاصة فى ذاتها من جهة أخرى · حسبها هذا فى الوقت الراهن · على أمل أن يتسع الوقت لى أو لغيرى من الباحثين لدراسات عن « السيرة النبوية » أكثر عمقا وتفصيلا ·

النص الذى اعتمدنا عليه فى هذه الدراسة هو : ـ

السيرة النبوية لابن هشام تحقيق : طه عبد الرءوف سعد ، الجزء الأول ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٥ م ·

* * *

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ؛ سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٢ ريالا ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٣٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ·

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ·

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا ·

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة ·· تليفون ٧٧٥٢٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

ميلاد البطل
فى السيرة الشعبية العربية

د. أحمد شمس الدين حجاجى

هناك كثير من النظريات التى تتحدث عن البطل وميلاده وجميع هذه النظريات تربطه بالأسطورة برباط وثيق وكثيرا ما تربطه هذه النظريات بالشمس فتعد « الميلاد الجديد للبطل هو الشمس الشابة المشرقة من الماء ، تواجه أولا بالسحب المنخفضة ولكنها في النهاية تنتصر على جميع العقبات "The Myth of the Birth of the Hero, p. 7" وهناك من يعترض على هذا التفسير فيربط جميع الأساطير فى أصولها بالقمر . وفكرة ارتباط الأساطير بالقمر قد أخذ فى الشيوع (Ibid) . ولقد ربطت جميع الشعوب الأولية والمتحضرة فى العصور القديمة والوسطى وبعض الأمم فى العصر الحديث ميلاد أبطالها بالأسطورة « فتاريخ الميلاد والحياة المبكرة لهذه الشخصيات غلفت بوجه خاص بملامح وهمية » (P. 3) . وكل ذلك لاينطبق على شخصية البطل فى السيرة الشعبية العربية ولا على تفسير مولده عند عامة المتلقين للسيرة . وبطل السيرة الشعبية ارتبط بكثير من المعتقدات الشعبية ولكنه لم يصبح جزءا من عقيدة العامة ، هذا اذا استثنينا الأبطال الدينيين الذين يميزهم عامة الشعب عن غيرهم من الأبطال من أولياء وقديسين . وهؤلاء لايمكن تفسير الأساطير المتعلقة بهم بالشمس أو القمر فقد حددت القوى الكونية المتصلة بالبطل سواء أكانت معه أم ضده فأصبح الخضر عليه السلام يقوم بدور من أهم الأدوار الكونية فى بعض السير كما استبدلت بالآلهة اليونانية قوى الجن . وتدخل السحر ليلعب دورا مهما فى أحداثها مع كل ذلك فلم يخرج البطل عن دائرة البشرية ، والتزيدات الأسطورية التى قبلها العامة ، هاجمها كثير من العقلانيين من علماء المسلمين ، مما جعل علاقته بالأسطورة لا تخرجه عن دائرة بشريته .

ولقد حدد لورد راجلان نمطا للبطل يتمثل في اثنين وعشرين عنصرا يرتبط البطل بها أو بمعظمها • وقد طبق هذا النمط على واحد وعشرين بطلا من حضارات مختلفة وكان أكمل بطل انطبق عليه هذا النموذج هو أوديب وكان أقل الأبطال الذين طبق عليهم هذا النموذج قد تحقق فيه أحد عشر عنصرا • ولايمكن تطبيق هذا النموذج كاملا على أى بطل من أبطال السيرة الشعبية العربية ، (انظر (The Hero . "pp. 174-185" فهناك عناصر لايقبلها المعتقد العام للانسان العربى كأن يكون البطل من أم عذراء أو أن يعد ابنا للاله فهذا يخرج عن دائرة العقيدة الى الكفر كما أنه فى البناء العام كثيرا ما لا تذكر وفاة البطل ، وبالتالى فالعنصر الخاص بوفاته من فوق تل ، غير متحقق وكذلك العنصر الخاص بوفاته ، وهناك عنصر آخر يذكره راجلان وهو أن أبناءه لايخلفونه وهذا متضاد مع واقع بطل السيرة الشعبية العربية ، فأبناؤه فى حالة وفاته يحلون محله وفى حالة عدم وفاته يظهرون كمن يحتلون مكانته •

وهذه الاختلافات الكثيرة بين العناصر التى ذكرها راجلان فى نموذجه وبين بطل السيرة العربية ، لاتنفى أن هناك أوجه اتفاق جديرة بالتسجيل ، ومن أهمها الظروف الخاصه بميلاد البطل فهى ظروف غير عادية ، وهذا ينطبق على جميع أبطال السير العربية دون استثناء •

ولقد حاول شكرى عياد أن يطبق هذا النموذج على أبطال من العرب وغير العرب (أنظر ، البطل • ص ١٢٠ ــ ١٢٧) •

وعلى كل فان هناك الكثير من التفسيرات الاجتماعية والنفسية والأسطورية التى تفسر البطل وميلاده • وأرى أن البطل الشعبى فى أدب أمة من الأمم هو نتاج لواقعها الاجتماعى ومن أهم عناصره السياسة ، وواقعها الثقافى ومن أهم عناصره الدين ، فالبطل هو نتاج لهذه الخلطة ممتزجة امتزاجا تاما • وليس البطل الشعبى فى السيرة الشعبية العربية بدعا بين أبطال السير فهو تعبير عن الجماعة التى أبدعته•

ولما كانت ظروف الأمم تختلف من أمة لأخرى فان الخلافات بين أبطال السير فى الأمم المختلفة يرد الى هذه الظروف الاجتماعية والثقافية • كما أن التشابه بين بنية هؤلاء الأبطال يرد الى عناصر التشابه فى البنية الاجتماعية والثقافية • وهذا يفسر لنا عناصر التشابه فى بنية البطل بين الأمم المختلفة دون وجود أخذ مباشر أو غير مباشر •

وعلى كل فهذا البحث محاولة لاستقصاء لحظة ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية فهى لحظة مهمة فى حياته وحياة الجماعة التى ينتمى اليها ، فلحظة الميلاد تفصل مابين مرحلتين من مراحل حياة البطل ، مرحلة ماقبل ميلاده ، ومرحلة مابعد ميلاده • ومرحلة ماقبل الميلاد تتجمع كلها لتتمركز فى لحظة الميلاد لتصبح جميع أحداث السيرة قبل الميلاد (الانارة) التى تتحرك لترسم صورة عالم البطل قبل مولده • وبعد الميلاد تأتى مرحلة جديدة يصبح فيها البطل مركز الأحداث • ويتطور الحدث العام للسيرة للأمام • وقد أخذ شكله الطبيعى مستقرا عند ذات البطل ، ليكون صانع الفعل منمى الأحداث • وفى لحظة ميلاد البطل يتأكد تفرده فى عالمه ، وغالبا ما يكون هذا الميلاد غريبا على المحيطين به مصاحبا بمظاهر عجيبة •

وليس هناك سوى قلة من الأبطال لم تذكر السيرة شيئا عن ميلادهم ، وهؤلاء الأبطال هم الزير سالم والزناتى خليفة والظاهر بيبرس • وقد ظهر الزير سالم فى السيرة وهو ابن العاشرة ، واهتمت السيرة بطفولته أكثر من اهتمامها بميلاده ، وربما يرجع هذا الى أن السيرة المطبوعة هى بقية لسيرة أكبر ، أى أن السيرة التى لدينا مفتتة عن سيرة كانت أشمل منها •

وروايات السيرة الشفوية للزير سالم تهتم به منذ أن وقف ضد مؤامرات زوجة أخيه الجليلة وأهلها فى محاولة قتله • أما الزناتى خليفة فقد برز دوره منذ اللحظة التى هاجم فيها الأشراف وقتلهم فى تونس ، لتبدأ رحلة جبر القريشى حاكم تونس السابق الى بنى هلال ليساعدوه على الثأر من الزناتى خليفة • وهنا

يبدأ دوره في مواجهة أبى زيد الهلالي وجميع أبطال بنى هلال وحلفائهم ٠

ومع أن السيرة المروية التى بين أيدينا لاتهتم به قبل ذلك فهى تذكر أشياء عنه فى صلب مواجهته مع الهلالية تستعيد بها لحظة ميلاده الأولى بأنه ولد بضلع واحد كاللوح ، وأن جرحه يطيب على الندى ٠ ويروى النادى عثمان عنه انه :

أبو ضلع واحد كما اللوح
جرحه يطيب ع الندى

وهذه العبارة نفسها تدور عند عوض الله عبد الجليل وعند معظم رواة السيرة ، لكن كيف ولد وكيف كان حاله وحال أمه هذا لا يهتم به الراوى ، وربما كان لمولده فصل مستقل من فصول السيرة ولكن الروايات التى بين أيدينا لاتفرد له هذا الفصل ، هذا مع ضرورة التنبيه ألا يغيب عن ذهننا أننا نتعامل مع روايات الهلالية فى آخر مرحلة من مراحل تطورها ٠

أما الظاهر بيبرس فلم يظهر فى السيرة الا مع نهاية مرحلة طفولته وبداية مرحلة المراهقة ليكون ذلك ميلادا جديدا يبدأ بذكر الملك الصالح أيوب له ٠

ويمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله الميلاد الغريب دون أن ينزعجوا به وبالمظاهر المحيطة بميلاده ٠

والثانى : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به ، تؤدى الى انزعاج أهله ومن حوله مما يتسبب فى غربة البطل واغترابه ٠

والثالث : يولد فى الأصل غريبا بعيدا عن أهله ٠

والرابع : يولد يتيما ٠

والخامس : يولد غريبا ويتيما ٠

ـ ١ ـ

ومن أولئك الأبطال الذين ولدوا الميلاد الغريب دون أن ينزعج أهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده ، حمزة البهلوان ، وفيروز شاه ، وبهرام شاه ٠

لقد رحل بزرجمهر وزير كسرى وبأمر منه الى مكة ، فهو يريد أن يكون هناك ساعة ميلاد الطفل الذى أخبرت عنه رؤيا كسرى ٠ حمل بزرجمهر معه الهدايا الثمينة مما غلا ثمنه وخف حمله من جواهر ، وذهب ، وأمتعة فارسية ٠ لقد أمر كسرى أن يربى هذا البطل على نفقته وأن يعتنى به ويخصه بدولة الفرس ويجعل له كل الأسباب النافعة لحياته تحت طاعة كسرى ٠

توقف بزرجمهر فى طريقه عند النعمان بن المنذر ، ومكث فى ضيافته ثلاثة أيام، ثم مضى الى مكة حتى وصلها ٠ وهناك بعث رسولا يخبر حاكمها بقدومه وكان اسمه ابراهيم يخاف الله ويتقيه ٠ فلما سمع بقدوم بزرجمهر وزير كسرى خرج برجاله لملاقاته بالترحيب والاكرام ، وهو لا يعرف الغاية التى جاء من أجلها ، ولما استقر المقام ببزرجمهر وارتاح من جهد السفر اجتمع بالأمير ابراهيم وقال له : ان امرأتك حامل ؟ فأجابه بأنها فى الشهر الأخير فبلغه بزرجمهر بأنه بالهام من الله تعالى جاء ليخبره أنها تأتى بولد ذكر كأنه القمر يرتفع مقامه ، ويعلو شأنه ، ويخرج اشجع من كل من حمل القنا ، ونقل الحسام ، وركب الجواد ٠ ثم انه حكى له ما كان من كسرى أنو شروان صاحب التاج والايوان ، ففرح الأمير بهذه البشارة وسر منها كثيرا ، وبقى الوزير بزرجمهر فى المدينة نحوا من خمسة عشر يوما ٠ وفى اليوم السادس عشر بينما كان مقيما فى ديوان الأمير ابراهيم بين عربه وقومه جاء المبشرون يبشرون الأمير بولادة زوجته ، وأنها ولدت ذكرا فكاد يطير من الفرح فهذا ولده البكر وقد سمع عنه قبل أن يوجد فى عالم الوجود ٠ فرح بزرجمهر فقد عرف أنه الغلام الذى دلت عليه الدلائل ، ورآه كسرى فى حلمه ؛ ولذلك خلع على المبشرين الخلع السنية ، وصنع الأمير ابراهيم أبو الطفل الصنيع نفسه فغمر مبشريه بالعطايا ، وأطلق العبيد منهم ٠

وفى اليوم التالى اجتمع أفراد القبيلة يهنئون الأمير بميلاد ابنه ، وانتظروا الاتيان بالمولود على حسب العادة المألوفة عندهم ، ليراه الجميع ٠

وجيء بالغلام محمولا على أيدى العبيد ، وقدم الى أبيـــه أولا فأخذه ؛ ونظر في وجهه ؛ وقد تعجب من كبر جسمه ، وحسن طلعته ، وبهاء جبهته ، لأنه كان بديع الصورة لايوجد أجمل منه في رجـــال زمانه · وبعد أن قبله ، قدمه للوزير بزرجمهر فأخذه ، وأنعـــم النظر فى وجهه ، وجعل يسبح الله على ما يخلق ويفعل ، وتأكد كل التأكد من سعادة هذا الغلام ، وثبت عنده أنه الأسد الذى رآه ســيده فى حلمه · التفت بزرجمهر الى الأمير ابراهيم وأخذ يوصيه بالغلام ، وبتربيته تربية حسنة ، وتعليمه كل العلوم ، فهو نفسه صـــاحب السيف والقلم ، الذى يشتهر بين العرب والعجم ·

ولقد صاحب ميلاد حمزة أحداثا غريبة ففى هذا اليوم نفســه ولد فى مكة ثمانمائة غـلام ذكر · وكان بزرجمهر يعرف أن هذا اليوم يوم سعيد وأن كل من ولد فيه يكون سعيدا · فأخذ يدفع الأموال لآبائهـــم ليربوا على نفقة كسرى اكراما لحمزة وليكونوا من أعوانه ، ولم ينته يوم الميلاد الا بحدث غريب ومهم مرتبط بميلاد حمزة وهو ميلاد عياره عمر ، فقـد كان أبـوه أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجـــا من جارية سوداء · وكانت حاملا فى شهرها السابع فلما رأى هذا العبد النعم التى حلت على الذكور الذين ولدوا فى هذا اليوم · لعب به الطمع فذهب الى زوجته وطلب اليها أن تلد الساعة وأن تأتى بمولـود ذكر وعندما اعترضت عليه المرأة بأن موعد ولادتها لم يحن بعد ، ضربها بدقز الباب على ظهرها ، وهى تصيح ، واســـتمر يضربها ويعذبها حتى سقط المولود ، واذا به ذكـر غير مكتمل البنية قطع الأب صرته ، ولفـه بخرقة عتيقة والدم يغطى كل جســده · كان وجهــه مستديرا ، وعيناه صغيرتين جدا كأنها الثقوب· ويداه ورجلاه صـغيرتين ، دقيقتين أشـــبه بالخيطان ·

أسرع العبد بابنه الى بزرجمهر ، فوجد أحد جيرانه قد سبقه وأبلغ الأمير ابراهيم بما فعـل مع زوجته · وأمر الأمير أن يؤخذ منه الغلام ، ويضرب الضرب الوجيع ، نظر بزرجمهر فى وجه الغلام متمعنا ، وفي الحال أمر الوزير أن يطلق العبد · وقال للأمير : ان ذلك من الله ســبحانه وتعالى ، ليكتب هذا الغـــلام مع رفاق حمزة وأن يعتنى به كل الاعتناء ، فهو سيصبح عصا حمزة التى يتوكأ عليها ويحتاجه فى كل أوقاته· (قصة الأمير حمزة البهلوان ج١ ص ٧ — ٨) ·

***

وكان ميـلاد فيروز شاه أيضـــا بين أهله وفرحهم به · لقد اجتهد الملك ضـــاراب والد فيروز شاه فى تحسين بلاده وتدبير أمورها حتى بلغ عمره خمسا وعشرين سنة ومع ذلك لم يخطر على باله قط أمر الزواج وكان وزراؤه يتعجبون من اعراضه عن النســـاء وكيف لايميـــل الى الزواج · وفى ذات يـوم كان ديـــوان المملكة محتبكا بالوزراء والقواد والأعيان والبهلوانية ، فتقـدم اليـه الوزراء وقبلوا الأرض بين يديه ، وأبلغوه أن المملكة لاتحيا الا بالعدل · والعدل لايقوم الا بالحكمة والتدبير وهما لايكونان الا فى أفراد الناس ، ولاسيما فى الملوك ، ومن هنا فان وجـــود النســـــل ضرورى لحفظ المملكة مـن الانقسام ·

ولما كان ضاراب هو آخر نســل عائلته من الذكور ، فانه ان لم يتزوج فسيخلف المملكه خرابا ، وللرعيـة قلاقل وحـــروبا ، لذا فمن الأوفق أن يتزوج حتى يأتيه وريث يثبت به دعائم المملكة ·

واستمع الملك لنصيحة وزرائه ، واختـــار تمرتاج بنت الملك أدموس ابن ملك البربر الذى اشترط على ضاراب ألا يتزوج غيرها وأن تكون الملكة ، وأن الذكر الذى يأتى منهـــا تكون له ولاية العهد · وفى ليلة دخلته اختـــار وزيره فيلزور جارية بكرا ، فتزوجها ، ودخل عليها · وبعد تسعة أشهر حان زمان الولادة ، فوضعت كل من تمرتاج والجارية غلاما فأسرعت البشائر تخبره وهو فى ديوانه وتخبر فيلزور ، فأعطى وفرق الأموال ، وأمر باطلاق المسجونين ، ورفع الأخرجة عن رعيته الى ثلاثة أعوام · (قصـــة فيروز شاه ، ج١ ص ١٠ — ١٣) ·

***

وكما استقبل فيروز شاه فى ميلاده استقبل بهرام شاه بن يزدجرد يوم ميلاده ، فانه بعد أن مضى حمل زوجة يزدجرد تسعة أشهر وتسعة أيام وتسع دقائق وضعت زوجته غلاما ذكرا ، فزاد سرور الملك وقوى نشاطه وحسب نفسه فى ذلك الحين من أسعد الناس ، وأما الرعية وأهل المملكة فانهم فرحوا فرحا عظيما بابن الملك الجديد ، وأقيمت الأفراح فى كل ناحيــة من نواحى المملكة، وأمر الملك بأن تزين العاصمة وأرسل الى كل البــلاد التابعة له بالبشــائر فأقيمت فيها الزينات ، ودامت الاحتفالات مدة شهر على التمام ، كما أعفى جميع الرعية من الضرائب مدة سبع سنين كاملة • (قصة بهرام شاه جـ١ ص ٢ ــ ٣) •

***

لم يكن ذلك الميــلاد الهادىء لحمزة وفيروز شاه وبهرام شـــاه ليغير من ذلك الطريق الذى يسلكه البطل فى غربة واغتراب • ولا فرق هنا بينهم وبين أولئك الأبطـــال الذين ولدوا فى ظروف غريبــة تؤدى بهــم الى الغربة والاغتراب عن عالمهم •

ــ ٢ ــ

ولقد كان من أولئك الأبطال ــ الذين صحبت ولادتهم مظاهر غريبة أو ظروف تؤدى الى انزعاج أهله ومــن حـــوله مما تسبب فى غربتهـــم واغترابهـــــم ــ ، ذات الهمـــة ، وعنترة ، وعبد الوهاب ، وأبو زيد •

كان ميلاد هؤلاء الأبطال يمثل معاناة لهم ، فكان عذاب عنترة أنه ابن أمة سوداء وكان عذاب ذات الهمة أنها ولدت بنتا وعذاب عبد الوهاب، وأبى زيــد أنهما ولدا مختلفين ؛ أســـــودين لأبوين أبيضين •

وكان ميلاد ذات الهمة غريبا على أهلها لأنه خالف توقعهم اذ كانوا ينتظرونهـــا ولدا فكاد مجيئها بنتا أن يتسبب لهم فى مشاكل كثيرة مع عمها •

لقد استفحل الصراع بين ظالم بن الصحصاح وأخيه مظلوم فقد كانا شريكين فى الامارة ، وفى يوم من الأيام اجتمع ظالم ومظلوم بين مشايخ قومهما ، فقال ظالم لمظلوم : اعلم ان زوجتك وزوجتى حامل ، وأنت أمير ، وأنا أمير ، فاجعل الشرط بيننا ، ويشهد هؤلاء المشايخ علينا ، من جابت زوجته ولدا ذكرا كان الملك له والامارة من دون الآخـــر ، ويكون له الأمر والنهى فى العـــرب •

وانتهى الأخوان الى الاتفاق أمام المشـــايخ بما عرض ظـــالم ، وان جاءت المرأتان بذكرين بقيت الامارة على حالها مشتركة بين الاثنين • فشهد العرب بذلك وعاد كل واحد من الأخوين الى زوجته وأخبرها بما حـــدث • ولقــد قام الرجـلان كل بمصــيره ، فى يد غيب لايستطيع أى واحد منهما أن يتحكم فيه ، وكانت زوجتاهما أكثر تعقلا منهما فكلتاهما أدركتا أن ليس لهما من هذا الأمر تدبير •

وبعــد حين أخذ المرأتين الطلق باذن خــالق الخلق فوضعت زوجة ظالم ولدا ذكرا كأنه فلقة قمر ففرح به واستبشر • وطلب من الداية أن تذهب وتكون فى بيت أخيه فانه يخاف أن يكتم مايرزق عند الولادة • فذهبت الداية الى بيت مظلوم وكانت تحبه أكثر من ظـــالم لما فيه من الدين والخير ، فأخبرته بسبب حضورها ، ثم انها جلست ساعة ، وزوجة مظلوم تطلق فولدت جارية كأنهــــا البدر قوية السواعد والأطراف هائلة الأكتاف ، فوقعت على أمهـــا الخمــدة والهموم ، والغموم وقد فزعت من زوجها مظلوم، فوقع فى صراع بين أمرين أن يخــلى الامارة ، أو أن يقتلها ، ويقول للعرب والسادات قد جاءنا ولد ومات ، وهكذا كانت خيبة الأمل فى ميلاد ذات الهمة بداية طريق غربتها واغترابها •

***

واذا كان ميلاد ذات الهمة قد حدد لها الطريق لأنها جاءت بنتا على خلاف توقع والدها ، فان عنترة لم يكن أحد يتوقع أن يكون غير ما كان فهو ابن رجل حر من أمة سوداء • فخرج كمـــا يتوقع له أسود اللون ولكنه فاق كل ما يتوقع من ابن أمة سوداء ؛ أن يكون بطلا يفوق جميع أبناء القبيلة من ذوى الدم الحر النقى •

كان الأمير شداد بن قراد والد عنترة واحدا من عشرة فرســـان من بنى عبس كونوا فرقة الزائفة • وقد افتقروا وشعث حالهم ، ولم يبق عندهم شيء من كثرة الطارق عليهم ، والوارد من الضيفان ، فعزموا على الغزو ، والغارة ، ونهب أموال العربان ، فخرج شداد معهم وهم غائصون فى الحديد ، متدرعون بالزرد النضيد وساروا حتى بعدوا عن مراعى أرضهم ووصلوا الى أرض بنى قحطان • يكمنون بالنهار ويسيرون بالليل فى الظلماء ، ومازالوا على ذلك الحال حتى أشرفوا على مساكن قبيلة جديلة بين جبلى أجأ وسلمى فلما رأوا كثرة خيلهم ورجـــالهم تركوهم الى مراعيهـم ، فنظروا الى ألف ناقة تـرعى ، وقد أوسعت فى المرعى ، ومع تلك النوق امه سوداء عريضة الاكتاف ، غليظة الاطراف ، متنســة الأعطاف ، مائلة الأرداف ، مليحة الاعتدال ، كأنهـا غصن بان اذا مال ، ونهـدها مقعـد ، وثناياها مثل البر ، وخدودها كأنها برق يتوقد• ومع تلك الامة طفلان يعينانها على رعى الجمال ، ويدوران حولها ذات اليمين وذات الشمال ، وكان يبدو أنها راعية الجمال •

ساقت فـرقة الزائفـة النوق ، والأمة ، وابنيها ، ولحق بهم بنو جديلة ، فلم يتمكنوا منهم ، واستطاعت الفرقة أن تأخذ الغنيمة لها• وحين أمسى المســـاء نزلوا الى بعض الغـدران وأرادوا النـــوم حتى يذهب الظلام وعند ذلك لاحت من الأمير شداد التفاتة الى الامة ، فحلت فى قلبه ، واحتوت على سرائره ولبه ، فشتاق الى وصلها ، فأوما لها شداد ، فتبعته الى مكان بعيد ، ولم تكن تعلم ما يريد ، وهنالك طلب أن يغشاها ، فمانعته عن نفسها • ولم ترض الأمر بذلك النكير ، لأنهـــا كانت مـن بيت كبير ، فما كان من شـــداد الا أن حـاول أن يضعف مقاومتها له ، فأخبرها بأنها أصبحت زوجته ، وأولادها عنـده ، ووعد أن يكرمهـــا على قدر طاقته • وهنا طاوعته فخلا بهـــا • فلما قضى شداد منها وطرا ، عاد الى أصحابه ، وقد عرفوا ما فعل، وأرادوا أن يصنعوا صنيعة فلم ترض ان تطيعهم ، وهربت من بين أيديهم فى الرمال ، فلما رأى شداد منها ذلك ، غار عليها ، وردهم عنها ، وأعلن لهم أنه أخذها من قسمته • فرضوا بذلك ، ثم تركوها دون أن ينـالوا منها أربا • وسارت الأمور بالمرأة سـيرا حسنا ، فقد تركها شداد من جملة امائه فى المرعى مع ولديهـــا ، وكان يـرعى ودادها ، ويفتقـدها فى كثير مـن الأوقات ، وقد جعل لها بين الأحـــرار حـرمة وقيمة ، حتى ظهر عليها الحمل ، وكبر بطنها ، وقل نشاطها وتداولت عليهـا الأيام والشهور حتى كملت أوقاتهـــا ، وحـــان موعد الولادة فلما كان تلك الليلة أخذها الطلق كما يشـــاء خالق الخلق ، فما زالت فى أول الليل تصرخ الى وقت السحر ، فولدت مولودا ذكرا ، أسود أدغم ، مثل الفيل ، فطس المنخر واسع المناكب، واســـع المحاجر ، صنعة الملك الجليل معبس الوجه ، مفلفل الشعر ، كبير الأشداق ، مكدر المنافس ، متســـع الظهر ، صـــلب الدغائم ، والعظام ، كبير الرأس ، أعطافه ومناكبه شداد ، وأعضاؤه وخلقته تشبه خلقة أبيه شداد الذى فرح كثيرا ، وصـــار فى كل الأوقات اذا منعته عن الرضـــاع همهم وصرخ ، ودمدم ، ويزوم كما تزوم السباع ، وتحمر عينـاه حتى تصير وكأنها الجمر اذا أضرم ، وكل يـــوم يلبسونه قماطـــا جـــديدا الا أنه يقطعه ولو كان من حديد » •

(سيرة عنترة م١ ج١ ص ٧٣ ـ ٧٧)

وكان ميلاد عبد الوهاب غريبا حقا ولقد ولد أسود لأبوين أبيضين • وكانت العلاقة بين أبيه وأمه علاقة محتدمة بالكره •

لقد التقت ذات الهمة بعمها ظالم وابنه الحارث لأول مرة فى بيت أبيها • كانت ذات الهمة قد تركت لباس النساء ، فاضطرت هذا اليوم أن تلبس أثوابهـــا وتتزين بزينتها ، فدخلت على عمها وابنه بثوب قباطى أبيض مرقوم بشرائط من الذهب من صناعة مصر ، وعلى رأسها عمامة وقد أخفت شعرها من تحت العمامة ، وتقنعت بطرفها على صدرها ، وتلثمت وضيقت لثامها ، وأسبلته على خصرها ، ولم يظهر منها غير حماليق البصر ، وأقبلت على عمها ، فما كان منه الا أن مد يده ، وقد رفع اللثـام عن وجهها ، وقلـع

العمامة عن رأسها ، فبان الشعاع الأدعج واللجين الأبلج والخد المضرج . هذا وقد أشرق البيت من ضياء وجهها ، كالبدر ليلة تمامه . فما ان نظرها الحارث حتى سلبت مهجته وفؤاده وغاب عن عقله وصوابه من دهشته ، وخرج الحارث بعد ذلك وفي قلبه من محبة بنت عمه مالو وقع على الجمال ما سـارت به . فذهب الى والدته وأخبرها بما رأى من ابنة عمه ، وسـألها أن تتوسط في الحال مع أبيه في جمع شمله بها .

وعندما تحادثت أمه مع زوجها عن رغبتـه في الزواج بذات الهمة ، وجدته مرحبا به وكان له رأيه الخاص المناسب لمصالحه فهو قد عزم على أن يزوجه بها لوجهين ، الأول لجمالها ، والثاني أنهـا اذا صارت له انكسرت حرمتهـا ، وقل نشاطها ، وذهبت قوتها ، فان والدها مظـلوم قد استطال بها الى الغاية ، وبانكسـارها يبلغ من أبيها سـائر الأغراض . ولكي يحقق هذه الغاية صنع وليمة ، نحر فيها ، وعقر ، وبعث الى أخيه مظلوم ليحضر مع ابنته . تأبت ذات الهمة على الذهاب فذهب والدها بمفرده الى الوليمة ، فأرسل اليها عمها ملحا عليها بالحضور خادما مصحوبا بألف رأس ، وقدم لها الخادم عشرين من الخيل باحلال الحرير الأخضر المكللة بالدر والجوهر بمراكب من الذهب الأحمر والفضـة المرصعة .

زودت هذه الهدية من كراهيـة ذات الهمة لعمها وابنه ، وقد أشعلت النار لهيبا والدتهـا اذ أبلغتها أن كل ذلك من مال جدها الصحصاح، فقد احتوى عمها على كل ميراث الجد . فذهبت ذات الهمة والبغض يقودهـا ، بينما ازداد في قلب الحارث الوجد والغرام وهو ينظـر اليها ولا يطرف نظره عنها طرفة عين . وكان واضحا التناقض بين الموقفين فانهـا ما ان وقع نظرها عليه ، حتى استعاذت بالله من الشيطان الرجيم من نظـرة هذا اللئيم . ولم تمكث طويلا حتى رحلت مع والدتها وبعد رحيلها عرض عمها ظالم على والدها مظلوم أمر خطبتها لابنـه الحارث فأمهله حتى يسألها . وبعد عودة مظلوم أخبر زوجته بطلب أخيه فكان رأى الأم الرفض فهي لاتحب أن يعلو ابنتها رجـل لأن ذلك يقـل من نشاطها وتنكسر بين الفرسـان وينحط قدرها بين الشجعان . ومع أن ذلك رأيهـا فهي ترى ضرورة اطلاعها على طلب عمها ظالم . فدخـل عليها أبوها وأخبرها بما جرى بينه وبين أخيه من أمر زواج الحارث بها ، فما ان سمعت كلام أبيها حتى تمرمرت وصارت عيناها كالنـار ، وعروقها كالأوتار وأقسمت بالله تعالى لو واجهها كسرى صاحب الايوان بهذا الكلام لكان سيفها أقرب الى هامته من كلامه . وأعادت القسم مرة ثانية لأبيها بأنه لاحاجة لها ببعـل وما خلقت الا للهـراش لا للرجـال ولا للفـراش فليس يضاجعها غير سيفها ودرعهـا وعدة جـلادها ولا يكون خدرها الا صـهوة جوادها ، وكحل غبار النقع مرادها ، وحذرت والدها ان راجعها في الأمر ثانية ، فانها سترحل من خبائها وتنزل في القفار وتسـكن في السهول والأوعـار . (قصة ذات الهمة . م٢ جـ٧ ص ١٣٩ ـ ١٤٤) .

واضطر ظالم أن يذهب اليها بنفسه فان ابنه كلما طال به الأمر ازداد عشقا وهوانا واشتعلت بقلبه نيران حبها ، فردته ذات الهمة ردا جميلا وأخبرته أنها ماردت ابنه زهدا فيه ، ورغبة في سواه وانما لأنهـا لاتريد بعلا الا سـيفها الذى تهواه ، ولا ملبسا الا ظهر جوادها ، ولا مغزلا غير سـنان القنـاة ، ولا قناعا سوى الخوذة والوطأة (ص ١٦٩) ولقـد ذهبت ذات الهمة وقبيلتها للقاء المنصـور بصحبة الأمير عبد الله ابن مروان بن الهيثم . وفي بغداد ذهب الحارث الى سرادق الأمير عبد الله ، وحدثه بحبه لذات الهمة ، ورغبته في التزوج منها . فأخذه وعرض الأمر على وزير المنصور ، وفي اليوم التالى دخل على المنصور ، وقبـل الأرض بين يديه ، ولما اسـتقر به الجلوس أخبره بخبر الحارث ، ووضع الخليفة أمام مسئوليته تجـاه رعيته ، فقد ذكر له أبـو أيـوب أنه يخشى اذا لم يتم الزواج من الفتن والحروب بين العربان ، لذا فان من الرأى اطفاء هذه الجمرة من بين المجاهدين والتوصل الى جمع الشـمل ليكون لهـا بعلا وتكون له أهلا . وافق المنصور على رأى أبي أيوب وفي الغد دخل الأمير عبد الله في وجوه عشيرته وأقبل مظلوم وابنته من بعده وكذلك ظالم وولده

الحارث ومن خلفهم السادات من بنى عامر وبنى كلاب . فلما رأى الأمير عبد الله ذات الهمة وثب اليها وقبل رأسها فقبلت راجعة ودنت من الخليفة وقبلت جانب سدته .

وأذن لهم المنصور بالجلوس وفتح أبو أيوب موضوع زواج ذات الهمة أمام المنصور وظهر اصرارها على رفض الزواج وكررت كلماتها لأمير المؤمنين مقسمة به .. وعيشك يا أمير المؤمنين ما أرد ابن عمى وأريد غيره لى محبوبا ، ولا اخترت ابعاده ورمت وصال غيره من العباد وحق علام الغيوب ، الا أنى امرأة لا أحب قرب الرجال ، وقد بغض الله لى أخبية النساء ، وربات الحجال وقد أحببت ماترى من القتال والتقلد بالسيوف الصقال والرماح الطوال . ولست أعد من جملة النسوان يا خليفة الرحمن ، وان سيفى حجلى ، والغبار كحلى ، والحصان أهلى » (ص ١٧٩) .

وتساءلت مستنكرة أن تتزوج من الحارث أو بغيره « فما الذى أصنع يا أمير المؤمنين بالحارث وبغيره من العالمين » وهنا وثب الحارث قائما على قدميه ليعلن أمام أمير المؤمنين أنه يتزوجها على شرط يكون فيه رضاها ، وذلك أن تكون سماء يراها ، ولا تكون أرضا يطأها . وهنا اتجه أمير المؤمنين اليها ليبلغها أن الله خلق النساء للرجال حتى يتناسلوا حكمة قضاها ، وليس للمرأة الا بعلها حتى يسترها عمن يراها ، واذا كان ابن عمها يريد أن يتزوجها ، فقد شرط على نفسه شرطا سمعته . فيطلب منها أمير المؤمنين أن ترجع لما يؤمرها به امامها اذ أن أمره فرض على الأمة فقد قال تعالى (يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم) وأعلن أمير المؤمنين بحكم الشرع أنه يعقد عقدة النكاح بنفسه وأنه يكون متوليه قضاءها فسكنت الأميرة حياء فالتفت أمير المؤمنين الى القاضى وطلب منه أن يعقد عقدة نكاح ذات الهمة على ابن عمها الحارث وتم العقد وذات الهمة تتساقط دموعها كوابل من المطر وقد قضى الأمر وأمر المنصور الخدم أن تنثر من الذهب والجواهر على أرباب الدولة ، وكان يوما مشهودا ، ذهبت الأميرة الى سرادقها والحارث الى سرادقه وهو لايقدر أن يملأ عينيه منها بالنظرة ولانال مقصوده منها (١٦٨ ــ ١٨٠) .

ولقد حاول الحارث وصالها وأن يجعل الزواج واقعا فعجز فقد صدته ذات الهمة فلما عجز وأعيته الحيل لجأ الى شيطان بنى سليم عقبة بن مصعب فشكا اليه من هوى ابنة عمه ووعده بمائة دينار وثوب ديباج وعمامة وفرسا من خيار الخيل ، ان قضيت حاجته ، فأعطاه دانقا من بنج طيار اقريطش مصحون بالكبريت الأزرق ، لو طعم منه حبة لجمل لغاب عن الوجود أجمعه ، وطلب منه أن يستدعى اليه خادمها وأخوها فى الرضاعة مرزوق ، الذى تربى معها على ثدى واحد ، وهو الذى يصحبها فى السفر والحضر . وحين حضر مرزوق حاول أن يجذبه اليه ويقنعه بأن يساعده على وصالها فهو زوجها فى الحلال وما فى اجتماعه بها من حرام وقدم له ألف دينار رفضها مرزوق وقد قبل القيام بالمهمة وأخذ البنج وقدمه لذات الهمة فى شراب فشربت منه وهى فى أشد حالات العطش وما ان استقر الشراب فى جوفها حتى مالت على فراشها لاتعلم الليل من النهار . وأقبل الحارث وهو يظن أنه فى منام ، ولا يصدق أن لحظة وصالها قد حانت . وبعد أن قضى حاجته تركها فما قام عنها الحارث حتى علقت منه باذن الله تعالى لانفاذ القدرة ، فلما أفاقت ذات الهمة ونظرت الى نفسها فى تلك الحال أرادت أن تقعد فلم تستطع من شدة البنج ، ثم انها تقايته مثل قوالب الجبن ، وجردت حسامها تريد أن تقتل مرزوقا الذى مكن منها زوجها ، فمنعها أبوها فما فى الحلال عيب؟ ومع ذلك فقد أقسمت لئن وقع الحارث فى يدها لتقتلنه شر قتله .

لزمت ذات الهمة البيت وحرمت الركوب واحتجبت وأظهرت المرض والكسل والأمراء يأتون اليها والأمير عبد الله يتوجع لوجعها ، كل هذا يجرى وسرها مخفى غير معلوم والأيام تمضى الى أن آن أوان الولادة بقدرة صاحب الارادة وجاءها الطلق باذن خالق الخلق ، وقد آن ظهور الولد كما يشاء الفرد الصمد وأخفت

ذات الهمة الوجع وتجالدت ، وأعانها على الولادة صاحب الارادة ، فولدت غلاما عند السحر ، ولونه مثل الليل معتكر ، أسود أغبر ، مفتول الذراعين ، أسود العينين ، أزج الحاجبين فلما أن رأته النسوة وقعت عليهن الخمدة ، وبكين في وجهها ، وكان هذا الأمر غريبا فهن يعرفنها طاهرة الذيل ، بريئة من الشك والميل .

لقد كانت ذات الهمة تحتقر الحارث وكان الحارث يحبها ، وفي الوقت نفسه يمقتها ، ويخاف منها لأنها ترفضه وبين الاحتقار والحب والمقت والخوف ولد عبد الوهاب . وقد فسرت ذات الهمة ميلاده العجيب بأنه صنعة الملك القادر ، يصنع الأكابر ، ويرفع الأصاغر ، وهو الأول والآخر ، يخرج الحى من الميت ، ويخرج الميت من الحى ، ويخرج الأبيض من الأسود ، ويخرج الأسود من الأبيض يفعل ما يشاء ويحكم ما يريد .

وقد بدأت المشكلات تواجه ذات الهمة وتواجه عبد الوهاب فى اليوم الأول من ميلاده ، فاقترحت بعض النسوة أن تقطع سرة الغلام وتخفى أمره لئلا يبقى معيرة الى يوم القيامة وتفضح بين الأعداء ، وان كان ولابد من الاعلان عن مولده فلتعطه لهن حتى يقتلنه ويشعن فى الحى أنها رزقت من الحارث ولدا ومات ورماه الزمان بصروف الآفات . فرفضت ذات الهمة نصحهن فهى لا تخشى من الحق فالولد قد جاء نتيجة زواج صحيح ، وعقد رجيح ، عقده خليفة الله المنصور ثانى خلفاء بنى العباس المبرئين من الأدناس ، وهى امرأة قد شغلت عن الدنيا بالآخرة وهى لاتريد غير وجه الله ، فمن شاء أن يغضب ومن شاء فليرض . ولله فى ذلك ارادة . (ص ٢١٢ ــ ٢١٦) .

وكانت هذه الارادة بداية الطريق لاغتراب عبد الوهاب اغترابا مرا وقاسيا .

★★★

ولم يكن حظ أبى زيد أفضل من حظ عبد الوهاب فهو قد ولد مثله أسود بلون العبيد بينما أمه وأبوه أبيضان فووجه بالشك منذ اللحظة التى كشف فيها وجهه لأشراف قبيلته وقد حدد هذا اليوم فى معظم الروايات بيوم السبوع فهو اليوم الذى يقدم فيه الطفل الى جماعته ليسمى وينقط .

وفى سيرة بنى هلال المطبوعة يذكر أن خضرة زوجة رزق عند تمام حملها ولدت غلاما أسمر اللون وراح المبشر الى الأمير رزق وبشره بالغلام ففرح به وذبح الذبائح وأقبل الناس يهنئونه ، وبعد سبعة أيام أتى الأمراء لرزق لينقطوه فجاءوا بالغلام وكان أول من رآه هو سرحان أمير بنى هلال فرآه أسود مثل العبيد وأنشد :

يا أمير رزق هذا خليفتك
هذا أبوه عبد أسود

(السيرة ص ٢٧)

وتتشابه الروايات بعد ذلك فالحاج عبد الظاهر يروى أن من عادة السلاطين :

« يودوا طست من دهب ينزلوا بيه المولود وسط الديوان عشان يشوفوا ايه يباركوا له .. لرزق بن نايل ودوا الطست الدهب ده ينزلوا فيه المولود ، نزلوه وسط العرب .. لقيوه عبد أسود يعنى غطيس عبد .

ولا تختلف رواية عبد السلام حامد عن هذه الرواية الا بزيادة وأن الذى كشف وجه الغلام كان أخا رزق السلطان حسن » وهو يتفق فى ذلك مع الرواية المطبوعة وتضيف رواية قيقه صفة على السواد بأن « ضمايله ضمايل حر » .

(ص ٥٨)

أى أن خلقته خلقة حر .

ويروى عوض الله عبد الجليل أن العرب قد فرحت يوم مولده وأتوا بجموعهم ودقوا الطبول فى ليلة السبوع .

فرحت العربان وآتت ناحيته
فرحت العربان وآتوا جموع
واندقت الافراح فى ليلة السبوع

واقتربوا من أبى زيد وكشفوا غطاءه فوجدوه قد جاء فى لون العبيد أسمر لم يأت بلون أبيه :

قربوا على البطل أبو زيد وكشفوا القلوع
لقيوا الهلالى أسمر ولا جا لباه
لقيوا الهلالى ازرق بلون العبيد
لكن وجهه أحلى من العنب والزبيب

وكان الذى علق على هذا الميلاد الغريب هو الأمير سرحان فقد رأى أن أمر الله عجيب ، وقد طلب الستر من الاله على العصاة والمذنبين فأم الطفل وأبوه أبيضان ، وهو يسأل مندهشا لمن جاء هذا الطفل ؟

قال الأمير سرحان أمر الله عجيب
من رحمة البارى يستر على من عصاه
أمه وأبوه بيض وهو الولد جه لمين

وهو لم يكتف بالتلميح بما حدث ، وانما عبر تعبيرا صريحا عن شكوكه فى خضرة فان ما حدث هو مسبة للهلايل فهى قد هوت عبدا من العبيد بينما يقولون انها شريفة من خيار النسب :

بقت مسبه والهلايل جالسين
ياحيف خضره تهوى عبد لابس عبا
ياحيف تهوى عبد ياجى م الجلب
قالوا شريفه من خيار النسب

وتدخل رواية جابر أبو حسين فى تفصيلات دقيقة عن هذه اللحظة ، فقد كانت لحظة فرح على القبيلة كلها ، لقد ولدت جميع النسوة اللائى كن مع خضرة عند بركة الطير ذكورا ، فقد كانت هذه الساعة استجابة لدعائهن وحتى الخيل أنجبت أفراسا .

وقد ركزت الرواية على خضرة فهى بعد أن أتمت مدة حملها وضعت غلاما من نسل صاحب الوسيلة ، أى الرسول صلى الله عليه وسلم وجاء الغلام أسمر اللون هنأها عليه الجميع ، الصغير والكبير ، وفرح لها الجميع ؛ الغائب منهم والحاضر :

تمت التسع شهر عددان
تمت تاسع شهر عددان
وضعت غلام الأصيله
سبحانه من صور الرحمن
ولد نسل صاحب الوسيله
جابت غلام أسمر اللون
هنتها أمرد وشايب
فرحت لها جمعت الكون
حاضر عرب ويا غايب

كما ولدت جارتها سعيدة زوجة نجاح عبد رزق الهلالى ، ولما وصل الخبر اليه ذهب لسيده ليبشره بالنبأ ، وخطف من راسه طربوشه وهو بين الجموع تعبيرا عن شدة فرحته ، وسأله أن يعطيه بشارة هذا النبأ :

دخل العبيد ع الجمع يدوس
ليالى الهنا تلف تيجى
من على راس البطل خطف الطربوش
وقال له هات البشاره ياسيدى

وعندما سمع رزق كلام عبده وقف على قدميه ، وقد كادت الفرحة أن تأخذ بعقله ، ووهبه ثمانين هجينا :

وقف رزق على القدمين
كان العقل منه هجينه
قال أنا عربى أصلى قديمين
بشارة الغلام تمانين هجينه

أخذت العبد الفرحة ، فذهب الى اسطبل الخيل فوجد فرس رزق بدورها قد أنجبت فرسا كحيله :

من الفرحه راح يسقى الركايب
أقبل على اسطبل الخيل
راحت الليالى الكحيله
بيبص وهوه داخيل
لقى فرس رزق وضعت كحيله

ولقد عاد نجاح الى سيده ليبشره بالكحيلة ، فان الدنيا قد أعطت رزق اليوم ابنا وفرسا . ففى هذا اليوم ولد أبو زيد وولد صاحبه وعدوه

ورفقاؤه فى مسيرة حياته كما ولدت فرسه . ولقد منح رزق لصاحب البشارة عشرة جمال :

اعلم الدنيـــا معاك جات
(تكرر)
كلام جد لم فيه نكوره
الخيـل وضعت نتـــايات
والنســـاء وضعت ذكوره

قال ابن نايل :

وبشرة الكحيله عشر جمال
يبقوا تسعين جمل من مالى
لنجاح والقلب ليـــه مال
فرحـــان لى ربى عطـــانى

وقد ذبح الذبائح وعزم جميع من يتصل به من قبائل الهلالية وبطونها : زغبى ، ودريد ، وهلال ، وبذل مجهوده فى أن يكفيهم ، وهناه الجميع ، فان هذا الولد قد منـــع الوارث من أن يرثه :

كفى جميع اللى موجـــود
مفيش صـــــغير ولا كبير
ال ما كان فى الجمع موجود
وبذل عليه جهـــده الأمير
وهنتـــــه القـــــوم كله
مبـــــارك منعت الوارث

وفى يـــوم السبوع اجتمع العرب ليحتفلوا بالمواليد وكان على الأطفال أن يرسلوا الى مجلس العرب ليسموهم أمام الرجال . وكان أول من وصل من المواليد ابن السلطان سرحان صاحب النسب الرفيع وقد فرح الجميع بمولده فكشف الأب وجه ابنه فوجده جميلا كالكرم الطارح :

كشف وجه ابنـــه بيده
سرحان: كشف وجه ابنه بيده
عنـــد التسمى بحـــاله
عالى نســـب أبوه وجده
كل العـــرب فارحـه له

لقى وجهه جميـل وحسن
(تكرر)
حلو وكمـــا كرم طـارح

وأمســـك رزق بألفين من الدنانير ليعطيهم نقطة لابن السلطان حسن :

مسك له رزق الفين دينار
عطـاهم لابـن الدريـــدى

وانتظر حضور ابنـــه ، فقد رفضت الأم أن تعطى ابنهـا ليسموه بعيـدا عنهـا ولكنها تحت الضغط أعطته لهم ، فأخذه نجاح فوق صينية ، وكان أول من قدم له الطفل هو سرحان، فكشف الغطاء عن وجهه فوجده أسمر زبيبى :

دلى الغـلام قدام سرحـان
ابن رزق دلوه قدام سرحان
وجد اللون أسـمر زبيبى
بقى قلبه على طول فرحان
قال : صلاة النبى يا حبيبى

لم يتوقف سرحان طويلا أمام سمار المولود وانما تعداه الى تهنئة رزق به فطلب منـــه أن يفرح ، فقد أعطاه الله ابنـــا يسود به القبائل وليس مثله فى ذلك أحد ، فهو بطل بنى هلال ، وأمسك بأربعة آلاف دينار وألقاها نقطـــة على صينية الطفل ، ثم داروا بها على العرب الجالسين فى المجلس وكل منهم يقـــدم للطفل النقوط المناسب الى أن وضعه أمام غانم بن ماجد بن حمير فرأى أمامه طائر الموت يحـــوم ، وكان القاضى فايد بجواره ، وظهرت عليهما علامات الدهشة :

دلاه قدام غانم بن ماجد ابن حمير
غانـــم كشــــف لثـــامه
وطـــير النيا ف وجهه حمير
كان القاضى فايد موجود أمامه
كشف لثامه وبصوا على اللون
وقالوا عشـــنا ورأينـا العجايب

فلقد كانت نادرة من الغرايب أن يولد داكن لأبوين عربيين أسود اللون وأخذ غانم يسخر

من أم الغلام خضرة ، ويسأل فايد أن ينظر فعل زينة الهوانم ، وهو يتصور أن هذا الأمر لن يمر بسهولة ، فان ميلاد هذا الطفل سيتبعه الخراب فهو لم يأت بلون خضرة ولا لون رزق :

قال له : شـــوف زينـــة الهوانم
جايبـــه الولد عبد على طـول
جايبـــه الغـلام عبد على طـول
ياســـلام خربـــوا القبايـــل
ياصاحب النظـــر بص وطـــل
لالون خضره ولا ولـد نايـــل

وأخذ غانم يسخر من خضرة وكان أول من اتهمها وشكك فى شرفها وفى طفلها وقد استمر فى حديثه للقاضى بدير فسأله ألا يلومه فى شكه الذى يبنيه على تصـــور أن المرأة قد طالت مدة توقفها عن العيال لذا فهـو يظن أنهـــا مالت عن الصواب .

غانم قـال له : ماتلومشى على
(تكرر)
ماقعدتها بغير عيـــال طالت
أصـــله الرازق قاعد حـى
أظنهـــا انهـــا خضره مالت

لم ينـكر القاضى على غانم قوله وعبـــر عن موقفه بأنه يشك فى الموقف كله فسبحان علام الغيوب ، فما يحدث هو فوق تصـــوره لقد انقلب حظ رزق والسبب فى ذلك النساء .

قال القاضى سبحان علام الغيوب
دى حاجـــات فوق النهـــايه
يبقى زهـــر رزق راجع مقلوب
يا ســـلام يافعـــل الصـــبايا

أضـــاف موقف غانم والقاضى شخصية جديدة لها رأى فى الميلاد الغريب لابن رزق وهو أخوه عسقل فقد لاحظ الحوار الدائر بينهما ، ليكون تدخله بداية الطريق لغـــربة واغتراب أبى زيد الهلالى سلامة .

وأما أبو زيد فى رواية عرب الشوا بشمال نيجيريا فلم يكن السواد مشكلته ، فليس من المعقول أن يكون الحديث هناك عن اختـــلاف أبى زيد مرده الى أنه أسود . فأبو زيد عنه عرب الشوا قد لبس اللون الافريقى كما لبسه جميع العرب هناك . لذا كان من الطبيعى أن يستبدل بالسواد شيئا آخر وهو القوة الخارقة التى بدا عليها الطفل وهو ابن أسبوع فقد أراد الأب أن يراه فأمسك الطفل بيده فأمسك الطفل يد والده فعجز الوالد أن يســل يده من ابنـــه حتى نام الطفل فظن هذه القوة الخارقة مرتبطة بتغير فى قوى الطفل الكونية فحسبه سعلاة قد تأكله وتأكل عياله :

« وأبو زيد يوم ولدوه تم سبع أيام أبه جاء اليه ولمسه يريد يشفيه ، ومسك أباه من ايده أباه عجز ما يشل ايده لأجل هو شديد من أبيه عنـده قوى كثير الأم قالت للأب اصبر .. كان نعس يخـلى ايدك وصبر حتى أبـو زيد نعس وخلى ايد أبه والأب سل ايده »

(Stories of Abu Zeid, p. 2)

وكان ذلك أيضا بداية لفقده لوالده وعيشه اغترابا طويلا .

واذا كان أبو زيد قد ولد فى أحضان أبويه فان هناك عددا من الأبطـــال ولدوا فى الغربة وقد انتسبوا الى غير آبائهـــم مع أنهم كانـــوا أحياء . من هؤلاء الأبطال بديع الزمان ابن حمزة البهلوان وعرنوس بن معروف بن حجر .

— ٣ —

لقد ولد أربعـــة من أولاد حمزة البهلوان الخمسة فى الغربة ، ولكن بديع كان هو البطل الذى احتل المكانة نفسها التى كانت لأبيـــه . أحبت أمه سلوى الأمير حمزة حبـــا شديدا ، بعد ان التقت به فى ســـاحة المعركة . وكان أخوها فارس صـــيدا حامى السواحل ، يقف أمام حمزة البهلوان بمفرده ليمنعه من دخولها ، وكانت أخته مقاتلة بكل أنواع القتال ، تقف الى جواره . وكانت ذكية استطاعت أن تأسر عمر العيار ، الا أنه تمكن بحيلة أن يأسرها ، ويذهب بها الى أخيه حمزة . وكان أخوها حامى السواحل يجالد الأمير حتى ان السيرة لتصفه فى صراعه

مع حمزة بأنه : « كان ثابت العزم متين الحيل، لايزيحه ألوف من الرجال ، ولا تروعه أسـود الدحال ، ولذلك تعب الأمير في قتاله وانحلت مفاصله ، وأيقن أنه لاينال المقصود وربما تغلب عليه أيضـا (قصـة حمزة البهلوان جـ١ ص ٢٢٠ ـ ٢٢١) . ولكن الأمير حمزة استطاع في النهـاية أن يأسره . والتقى الأمير حمزة بها ، فبهت من حسنها ، واعتدال قوامها ، وقد وقعت في قلبه موقعا عظيما ، وحدثته نفسه أن يتزوج بها ، وكذلك سلوى فانها عندما رأته وقع في نفسها ، ورأت على وجهه علائم الحب والهيام ، ولقد رأى عمر أنها وحيدة بين النساء ، وطلب من الأمير أن يعتمد عليها ، وأن يتخذها زوجة فهي لاتليق لغيره ، واستمع الأمير الى قلبه ، والى عمر ، واتفق مع المعتدى وأخته سلوى أن تكون له زوجة . واشترطت ألا تتزوج به الا في المدائن عند زواجـه بمهـر دكار بنت كسرى ، فأجاب طلبها ، (ص ٢٢٢) . ومرت أحداث كثيرة وزمن طويل قبـل أن يتم هذا الزواج . ولحظة اقتراب موعده كانت مهردكار وسلوى تترقبان لحظة اتمامه ، وكانت سلوى مع شوقها للاسراع بالزواج تحسـد مهردكار وتتكدر منها ، فهي تعـرف أنه لو كان للأمير ألف زوجـة لايفضـل واحدة على مهردكار . وسلوى تعلم أنها سـتلاقى بعد مدة من الأمير برودا وفتورا مهما يكن بينها وبينه من الحب والمودة وقد مر عليهـا من البراهين الدالة على ذلك ، فان الأمـير كان يقضى أيـاما لا يأتـى لزيارتها ، مع أنه كان لايطيق تمضية ليلة واحدة لايزور فيها مهردكار وكان لايقـدر على النوم دون أن يأتي صيوانها ، يراها وتراه ويسامرها، فضـلا عن أكله وشربه على الدوام عنـدها ، وبقربها ، وكانت لاتعرف كيف يكون حالها مع مهردكار ، وهل تقدر على تحوله عنها اذا أصبح زوجها وانتهت بفكرها أخيرا الى انه ان أكرمها بعد زواجها مثل مهردكار وسـوى بينهما في المعاملة بقيت عنـده والا سألته أن يرسلها الى مكة عند أبيه تقيم هناك (جـ٢ ص ٨٥) .

وقد كانت شخصية سلوى حادة معتزة بذاتها صاحبة موقف لاتتراجع عن قرارها . ولقد دخل حمزة عليها ، وعلى مهردكار في ليلة واحـدة ابتدأ بمهردكار ثم ثني بهـا . وحين أتى الى صيوانها ، وجده مزينا بكل زينة فاخـرة ، ولم يكن أقل بهاء من صيوان مهردكار ، فلاقته مرحبة به ، وقبلت يديه ، وأبدت له كل مؤانسة وملاطفة واستئناس ، وجلست واياه في سفرة المدام ، الى أن لعبت الخمر برأسيهما ، فنهضا الى المنام ، فعلقت منه في ليلتها .. ولقد صرفت سلوى كل عنايتها وجهدها لتجعل الأمير ينصف بينهـا وبين مهـردكار ، فلم تنتفع من ذلك ولا قدرت عليه ، لأن الأمير لم يكن ظالما غير أن قلبـه كان مولعـا كل الولوع ببنت كسرى ، وما صدق أن نال مراده منها وصارت زوجته ، فكان لا يأتى سلوى الا في الأسـبوع مرة ، أو في كل أسبوعين مرة ، وهي صابرة عليه مؤملة بأن حبه لمهردكار لابد أن يقل ويضعف فيعاملها مثلها ، غير أنها كانت ترى حبه لمهردكار قد اشتد وكثر وعظم ، بينما فتر من جهتها وبرد ، فاغتاظت لذلك ، ورأت نفسها حاملا ، فأقسمت أن تثـأر من الأمير . كان كبرياؤها يدفعها الى البعد عن الرجل الذى تحب . حاول الأمير أن يثنيها عن عزمها فلم يستطع فهي ترى أنه لاخير في البقاء فجعل يتلطف بها ، ويعدها بكل خير ، وهي لاتقبله ولا ترضى أن ترجع عن عزمها ، وحاول أخوها أيضا أن يثنيها فلم يستطع ولما رأى الأمير أن لابـد من تركهـا له ، دعا الأمير عقيل وطلب منه أن يسير بالأميرة سـلوى الى مكة المطهرة (ص ٩١ ـ ٩٢) ، سـافرت الأميرة سلوى الى مكة وبقيت هنـاك عند الأمير ابراهيم وقبل أن تضـع حملها . كان عمر العيار قد أسر عمر بن شداد الحبشي وصـقلان الرومي وتركهما يكنسان أسواق مكة غير أنهما استطاعا أن يهربا الى المدائن . وقد غدرا بالأميرة سلوى وأسراها وذهبا بها الى عدو حمزة روبين الغدار ، فقدمها هدية الى شاه مدينـة زوال وكيوال ، فتلقاها بالقبول ، وأراد أن يتخذها خليلة ، وعندما راودها عن نفسها ، لم تتصرف بالحدة هذه المرة ، وانما تعاملت مع الموقف بعقل ، فهي تخشى على مافي بطنها ، فسألتـه أن ينتظر عليها الى أن تضع حملهـا ، فانه لايمكن الزواج قبل الوضـع ، فاستجاب الشاه

لطلبها ، وانتظر وفى الوقت نفسه خاف أن تهرب منه ، فوضع عليها الحراس والعيون ، وبقيت عنده حتى ولدت مولودا ذكرا ، فلفته واعتنت به ، وربطت فى يده عضادة منقوش عليها اسمها واسم أبيه حمزة البهلوان (جـ٣ • ص ١٤٤) وكان ذلك تأكيدا لاستمرار غربة واغتراب الطفل •

***

ويختلف عرنسوس بن معروف بن حجر ابن أسد فى أن أمه لم تمت عند ميلاده ويتفق معه فى أنه ولد غريبا • ولقد تسبب فى ميلاد البطل الغريب جده الرين حنا ملك جنوى • لم يكن هذا الملك موافقا على زواج ابنته مريم من معروف سلطان القلاع والحصون • فخاف جوان على نفسه وأرسل البرتقش ساعده الأيمن بكتاب الى نعنع أميل ليعطيه مائة بغل محملين بالقماش ويسير به الى دير الشقيق حيث تقيم مريم ، فلقد سقطت مريضة ونصح الطبيب معروفا أن تغير مريم مكان اقامتها وأن تسكن مكانا معتدل الهواء ، وأن تبقى فيه ثلاثة أشهر تعود بعدها • ويبدو أن هذه الوعكة التى أصابتها كانت من أثر الحمل • فاقترح الطبيب أن تذهب مريم الى دير الشقيق فهو أصلح هذه الأمكنة وأقربها لهواء بلدتها جنوى •

أخذ البرتقش البغال المحملة بالقماش الى دير الشقيق ودخل على معروف ، وقدم له الهدايا وطلب منه خطابا ليسير به الى صاحب حصن صنهيون عماد الدين ، ابن أخت معروف وخرج من عنده وعاد الى معروف ليشكو له سوء معاملة ابن أخته ، فهو لم يهتم بخطابه ، وأنه أساء اليه ، وسب معروفا ، فغضب معروف من ابن أخته واتجه الى قلعة صهيون ليؤدب ابن أخته فخلا الجو للبرتقش فأقام فى الدير والرجال محيطون به ، فأخذ يلاطفهم ويمازحهم ويرق لهم ، حتى استولى على قلوبهم ، وسلموا له فى أمورهم ثم طلب نارا لأن الحمى قد أخذته ، فالقى فيها البنج فانعقد الدخان وعبق ذلك المكان فشم جميع الرجال ، فثقلت رؤوسهم ووقعوا على الأرض من ساعتهم ، واذا به تركهم على حالهم وصعد الى أعلى المكان ، وسار حتى وصل الى مكان نوم مريم ، وأخرج منديلا مطبقا بالبنج الطيارى ، فرده على وجهها وهزها ، وتأكد أنه القى النوم على النوم ، وجعلها فى كيس وحملها خارج الدير ، وسار بها حتى وصل الى يافا ، فدخل على ملكها ، فطلب منه أن يغادر يافا فورا ، فهو لايستطيع أن يحميه من معروف ، فنزل بها الى البحار وسار طالبا جنوى • وأفاقت مريم بعد ثلاثة أيام ، فوجدت نفسها فى غليون فى عرض البحر مع البرتقش ، وأدركت مريم كل ما يرمى اليه ، فبكت بكاء شديدا ، وسلمت أمرها لربها • وتوكلت عليه فى كل أمورها ، وتوسلت اليه بخير البرايا ، وجعلت تطلب الفرج من الله ، وبينما كانت تطلب الفرج من صاحب الفرج ، واذ بالبحر قام وقعد ، وخرجت أرياحه من سائر الجهات ، وغضب البحر باذن مدبر الأمر وعصفت الرياح كما يريد الفتاح ، وقويت الرياح حتى انكسر أحد ألواح الغليون • مرت ثلاثة أيام والبحر غاضب لايهدأ والرياح عاصفة ليل نهار والقبطان عاجز عن تسيير الغليون • وفى اليوم الرابع هدأ البحر وراق وظهرت الشمس والقمر فأخبر القبطان من معه أن عليهم أن يتوقفوا عند جزيرة العبرانيين فان فيها أخشابا كثيرة تمكنهم من اصلاح السفينة •

وساروا بالغليون الى أن أتوا الى تلك الجزيرة ، وقف الغليون على مينائها ، وطلعوا الى البر ، وتأوهت مريم فقد جاء المخاض ، وقد أحست بالطلق ، وزاد عليها الألم ، فأخبرت البرتقش أنها تريد أن تقضى حاجة ، فأشار عليها أن تقضيها داخل دير قريب منهم ، حتى تكون بعيدا عن الرجال • كان يعلم أنه ليس لها من سبيل الى الفرار ، فقد كان الدير خرابا من مدة سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام ، وكان الجن اذا أرادوا أن يهربوا هربوا منه ، فهو مقفر لم يمر عليه أحد من البشر ، ولم يسكنه طير ولا وحش ولا يراه شمس ولا قمر • ولم تكن مريم تعلم من أمر الدير شيئا • كان كل ما يعنيها أن تجد مكانا تستقر فيه ، لتضع مولودها • سارت الى الدير ، وهى

تذكر اسم الرحمن وتتوسل بسيد ولد عدنان ، فلم يمنعها من ذلك مانع باسم الملك الحافظ الرافع ، فما أن دخلت الدير حتى رأت فيه حوضا كبيرا ، وهو من الحجر الأزرق ، فنزلت داخله ونزعت سراويلها ، وقد اشتدت عليها الحال ، وهي مسلمة أمرها الى ربها ، فسهل عليها أمرها فلم تلبث الا ساعة حتى وضعت غلاما ذكرا ، كأنه البدر اذا تكامل في ليلة أربعة عشر . له خال أخضر ، على خديه قرص عنبر يفوح عليه ، فلما وضعته أخذتها الحيرة فلم تعرف ما تصنع وازدادت حيرتها ، وخافت على ولدها من الكفار فبكت بقلب حزين ، وفؤاد غبين ، فقد كانت حيرتها تتصاعد الى ذروتها ، فليس لها من ملجأ تهرب اليه ، وليس للغلام من سبيل للنجاة .

ويبدو أن حزنها أثر في نفس الجن فاذا بصوت يقول لها : « يا خلق الله قد أحرقتينا بنارك ، وأفجعتينا ببكائك ، وما حل بك ، ثم طلب منها أن تخرج البقجة ، التى اقترح عثمان بن الحبلة على بيبرس أن يأخذها هدية لمعروف ، كانت الهدية عبارة عن بدلة مولود صغير فيها مطوة وحزام صغير ، وابرة وموسان ، زلفة صغيرة ، وقد وضع جميع ذلك في بيت صغير من الجلد ، وقد طلب ابن الحبلى أن يعطى معروفا هذه الهدية لزوجته ، وعليه أن يوصيها ألا تنام ، ولا تقوم الا بها ، ولا تفارقها أبدا ، لأنه لابد أن يحصل لذلك سبب وأى سبب ، وقد تحقق قول ابن الحبلى ، وجاءت لحظة حاجتها اليها . وقد أخبرها صاحب الصوت بما تصنع بالهدية ، فعليها أن تلبس المولود البدلة ، وكيف تستخدم الابرة ، فلم تكن الأميرة مريم تحسن استخدام يديها . فأخبرها كيف تستخدم المطوة والمقص والموسين والخيط . واستطاعت أن تقطع سرة الغلام ومرستته ، وكحلت عينيه ، والبسته البدلة ، وحزمته ، وفرشت ثوبها له في ذلك الحوض ، ووضعت الغلام عليه ، وقبلته بين عينيه ، وزادت بها النيران ، والتهب منها الفؤاد وتحيرت وتنهدت وقامت على صلبها وأودعته عند الملك الديان الذى من قصده لايطرد عن بابه عبده ، فهى تأمن عليه هنا في الدير مع الجن ، أكثر مما لو أخذته معها في الخارج ، فانها تخشى عليه أن يرميه البرتقش ومن معه الى البحر ، وهى على يقين أن الذى أوجده لاينساه ، ولايتركه يجوع ويعطش ، فهو آمن عليه منها ، فبهذا حكم ، وقدر ، ثم وضعت رأس الغلام وتأوهت وبكت» (سيرة الظاهر م٢ جـ٢ ص ٨٨ – ١٠٣) .

ثم خرجت وقد شعرت بثقة في أهل خدام المكان . ووقفت أمام بابه وحادثت خدامه : « أقسمت عليكم ياخدام هذا المكان ، وعمار تلك الأرض ، والأوطان ، بحق من خلقكم ، وأنشأكم ، وعلم سركم ، ونجواكم ، وبحق السيد سليمان بن داود عليهما السلام ، وبحق موسى ابن عمران ، والكتب الأربع ، والقرآن ، وبحق محمد سيد ولد عدنان ، وبحق ماتعتقدون من الأديان : أنكم تحرسون هذا الصغير وتحفظونه من كل كبير وصغير ، ولاتسلموه لأحد من الناس ، الا لمن يحلف لكم بالأقسام ، والأديان أنه يأخذه ، ويوصلة الى أمه وأبيه ، وان خالفتمونى استغيث عليكم بالله وأشكوكم الى رسول الله يوم القيامة . والعوض على الله ، وديعتى عندكم ، فاحفظوها ، ووصيتى اليكم فلا تنسوها ، وان فرطتم فى كلامى ، وأهملتم امر غلامى ، يرسل عليكم شواظا من نار ، ونحاس ، فلا تنتصران ، ثم انصرفت الى الغليون » (ص ١٠٤) وقد تركت الابن لقدره يواجه غربة واغترابا وقد فقد أبويه .

— ٤ —

وهناك أبطال ولدوا فى يتم ولم يولدوا فى غربة . ومن هؤلاء ضاراب بن بهمن ، وسيف بن ذى يزن والصحصاح بن جندبه الكلابى ، فقد ولدوا فى يتم ولم يولدوا فى غربة .

لقد كان وجود ضاراب نفسه غريبا فهو ابن الملك بهمن . وكان هذا الملك جبارا عنيدا ، وفارسا صنديدا ، يعبد النار دون العزيز الجبار ، ويسجد

لها فى الليل والنهار ، لا يعرف الحلال من الحرام ، ولا يرعى مودة ولا ذمة ، ولم يلد الا بنتا ذات جمال رائق ، وقد قويم ، اسمها وردشاه ، وذات يوم دخل عليها وراودها عن نفسها ، ولم يكن دينه يمنعه فمانعته ، الا أنه اغتصبها بما له من القوة ، والسطوة ، والمهابة ، فراحت منه حاملا بأمر الله تعالى . ولم يمض على هذه الحادثة وقت طويل ، حتى هلك الملك . ولما لم يكن لهذا الملك من يرثه سوى ابنته وردشاه ، لذا فقد اتفق أرباب الدولة ، والوزراء ، والقواد على أن يعرضوا عليها تاج الملك ، فقبلت هذا العرض وما مضت على ذلك الا أيام قليلة حتى ولدت ولدا ذكرا . (قصة فيروزشاه جـ ١ ص ١ ، ٢) .

كان يبدو وكان الأمر تم بصورة طبيعية الا أن هذا الميلاد حدد للمولود البطل طريقه وهو الغربة والاغتراب .

وأما سيف بن ذى يزن فقد كانت أمه قمرية ، جارية أعجمية من جوارى ملك الحبشة سيف أرعد ، أرسلها هدية الى أبيه .

لقد كان ذو يزن أبو سيف يمثل خطرا على سيف أرعد ، فلقد طلب الملك ذو يزن أرض الحبشة ، والسودان ، فسار تتبعه عساكره الأبطال ، والشجعان ، المعودون على الضرب والطعان ، حتى وصلوا الى أرض خضرة وعيون جارية منحدرة ، فتعجب الملك ذو يزن من تلك الأرض النقية البيضاء الكافورية ، وفيها واد من الأودية الحسان قد زخرف بزخارف الجنان وفضله على جميع الأودية الملك الديان ، وهو ذو روح وريحان ، وروضة وبستان وأرواح وغيطان ، وفنون وأفنان ، وجمال حسان ، كأنهن متن حسام يمان مجرد من غمده ، أو ثعبان سلخ من جلده ، يفيض ماؤه فيضانا ، وسواقيه وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة ، تسبح من له العزة والبقاء يتضاحك الزهر من جنباته ، وتعبق نفحات المسك من حافته ، وقد اجتمع فيه من الطيور ، والبلبل ، والشحرور والزرزور ، والقمرى ، والحمام ، والكركى ، والهزاز ، والصقور ، والشواهين ، والجوارح ، والفواهد ، وطيور البحر ، والنسور العادية ووحش البرية ، والغربان النوحية ، والحمائم الأهلية . فقرر الملك سيف أن يبنى عليها المدينة الحمراء . وعندما تم بناؤها واستقر عليها ذو يزن عاصمة لملكه ، أرسل ليحضر جميع أهله وأقاربه وعشيرته وفرسانه ، ولما وصلت أخبار ذى يزن لسيف أرعد صار الضياء فى عينيه ظلاما ، وغضب غضبا شديدا ما عليه من مزيد وشخر ، ونخر ، وكفر ، وتجبر ، وسب الشمس ، والقمر ، والتفت الى وزيره سقرديس ، يسأله النصح ، فاقترح عليه أن يهدى الملك ذى يزن بجارية يكون على يديها هلاكه . ونفذ الملك سيف نصيحة وزيره فأرسل اليه قمرية أحسن جواريه . وقد أعطاها حقا صغيرا فيه مثقال من السم الزعاف ، وأوصاها أن تختلط بالملك ذى يزن ، ثم تضع له السم فى الطعام .

خبأت قمرية الحق بين ذوائب شعرها وهى تلتقى بالملك سيف الذى أعجب بها ، غير أن وزيره يثرب قد شك فى أمرها ، فهو لم يثق بها وظن أنها قد تكون جزءا من مكيدة ودسيسة وأخبر ملكه بذلك ، وبينما هما يتحادثان فى أمر الجارية ، اذ برسول وزير سيف أرعد بحر قفقفان العربى الأصل يصل ليبلغ الملك بأمر هذه الجارية ، فصعد الملك الى قصره ، وسيفه مشهور فى يمينه ، ودخل على جاريته ، فوجدها كالشمس المضيئة ، واستطاعت بلباقتها وذكائها ، أن تحتوى الملك ، وعندما سألها عن الحق لم تنكر وانما أخرجته سريعا وأعطته له وقد قررت أن تؤجل هذا الأمر الى وقت آخر . ولما أخذ الملك الحق أحبها حبا شديدا ، ما عليه من مزيد ، وواقعها ، فحملت من وقتها وساعتها .

وعندما علم ذو يزن بحملها ازداد حبه لها وحكمها فى قصره ونهيه وأمره ، وعلى جميع جواريه ونسائه ومحاظيه وأقاربه وذويه ، وأعطاها الحكم على جميع ما تملكه يده من المال ، والفضة ، والذهب .

وبعد ستة أشهر على الحمل مرض الملك ، ولم يعلم ان كانت قمرية قد عملت له شيئا من مكرها ، أم أن ذلك من عند الله تعالى ، فانقطع عن النزول الى الديوان ، ولزم الفراش ، ولما ازداد عليه أرسل للوزير ، وأحضر جماعة من حجابه ، ونوابه ،

وجميع المقدمين على الجيوش ، والأبطال ، وخواص أهل مملكته ، وكثير من أهل دولته ، وأهله ، وأقاربه وأبلغهم وصيته • فيذكر فيها أن قمرية حامل ، وأنها ستظل حاكمة عليهم بعده حتى تضع حملها ، ثم تربيه حتى يبلغ أشده ، فان كان المولود ذكرا ، فهو الحاكم ، وان كانت أنثى فزوجها هو الحاكم عليهم ، فأعلن الجميع السمع ، والطاعة للملك ، ولم تمض أيام قلائل على ذلك حتى مات الملك • وتولت قمرية على المملكة ، وحكمت ، وأمرت ، وولت وعزلت مدة من الزمان ، الى أن أكملت أشهرها ، وجاء وقت ولادتها ، فجاءها الطلق باذن خالق الخلق ، فوضعت غلاما ذكرا كأنه البدر اذا بدر ، فى ليلة أربعة عشر ، على خده شامة خضراء كما كانت على خد أبيه ، لأن ملوك التبابعة تعرف بها من قديم الزمان (م ١ ص ١٤ ـ ٢٦) • لقد تسبب يتم سيف ساعة مولده فى غربته واغترابه •

***

وكما ولد سيف يتيما فقد ولد الصحصاح جد ذات الهمة يتيما فقد مات أبوه وظهرت علامات الحمل على أمه حسنا بعد أيام قلائل من موته •

فخافت ذل السؤال ، وقصدت أخا زوجها الأمير عطاف فوجدته جالسا بين السادة من قومه فتركته وتوجهت الى زوجته ـ فوجدتها حاملا ـ فشكت اليها حالها وما انتهى اليه أمرها ، فتعطفت عليها زوجة الأمير وسألتها أن تقيم عندها وأفردت لها مكانا وبسط بيتها • وعندما عاد الأمير عطاف من مجلسه أخبرته زوجته بخبر حسنا ، فدمعت عيناه شفقة على زوجة أخيه ، وسألها أن تكرمها • وبقيت حسنا الحامل ، الى جوار زوجة عطاف الحامل أيضا حتى كملت لهما الأيام ، واعتراهما الطلق ، كان ذلك فى يوم واحد بقدرة الاله الخالق الماجد ، وكل واحدة منهما فى جانب ، وعندهما القوابل • وكان أول من سهل عليها حسنا امرأة جندبة ، فوضعت ولدا ذكرا كأنه البدر اذا بدر • ووضعت زوجة عطاف بنتا كأنها قمر طالع •

(قصة الأميرة ذات الهمة م ١ ج ٢ ص ١١٤)

وقد كان ذلك الميلاد أيضا السبب فى اغترابه ثم غربته •

ـ ٥ ـ

واذا كان اليتم قد سبب غربة البطل واغترابه ، فان هناك أبطالا ولدوا فى اليتم والغربة معا • من هؤلاء الأبطال جندبة بن الحارث الكلابى والهجرس بن كليب وعلى الزيبق وأيتام بنى هلال .

***

لقد مرض الحارث مرض الموت وزوجته الرباب حامل ، فلم يمض وقت طويل حتى قضى نحبه ، ولحق بربه • فلما مات اختلفت العرب من بعده ، وفرح أكثرهم بموته ، فقد كانت العرب فى ذلك الزمان ، بين قاتل ومقتول ، وناكل ، ومنكول ، وكانت العرب تعظم الحارث ، لأجل شجاعته وقوته وبراعته لأنه قهر العربان ، وأباد الشجعان ، وأراد العربان بعد موته أن يشنوا الغارات على حيه ، وأهله ، وحريمه ، وعائلته ، وينهبوا أمواله ويهتكوا عياله • فلما نظرت زوجته الرباب الى ذلك الهوان بعد العز ، ورأت أن العرب قد نووا سلبها ونهب أموالها تذكرت الحارث ، وطيب أوقاتها معه ،وشجاعته فبكت عليه بكاءا شديدا ، وقررت أن تغادر الحى لتذهب الى أهلها .

وكان الكثير من عبيدها قد طلبوا القفار ، خوفا من الفتن ، والشر ، وقد استقل كل منهم بجارية من جواريها ، ولم يبق معها سوى غلام اسمه سلام •

وذات يوم طلبت منه أن يأخذها تحت ستر الليل الى حلة أهلها فهى تخشى أن يأتى أحد ملوك العرب يغصبها على نفسها ، ويتشفى فيها القريب والبعيد ، فقد أقسمت ألا تطاوع أحدا من الرجال ، لا من الأخيار ، ولا من الأشرار ثم ركبت وسار بها العبد فى ظلام الليل ، ثم خرج بها عن طريق الحى ـ وهى لا تعلم ـ الى حى آخر من أحياء العرب أميره يقال له دارم • وحين قرب من الحى ، عرج عن الطريق ، وقد حدثته نفسه بوصالها ، لما رأى حسنها وجمالها ، ووسوس له الشيطان أن يفعل الفعل القبيح ، فراودها عن نفسها ، فاعتصمت ، وتوسلت اليه أن يتركها حفظا للتربية ، وألا يضيع قدرها بين العرب ويتركها فى عار • ولما أصر على فعلته دافعته عن نفسها وسبته فهو أخس العبيد وهى قد رفضت هذا الأمر نكاحا ، ولن ترضى

به سفاحا . ثم انها بكت ، والعبد لا يرحمها ، وتقدم ومد يده اليها ، وأراد الوثبة عليها ودفعها بين ثدييها ، فسقطت على ظهرها ، ومن شــدة الدفعة تدفق الدم ، ولحقها الطلق . فكان ميلاد ابن الحارث قد اقتربت لحظته . والعبد لا يرحمها ، وأخذ يشدها ، ويجرها جرا الى ماء قريب منها ، فطلب منها أن تغتسل من ذلك الدم لتواصله ، وابتعد عنها قليلا وانتظر حتى تنتهي من غسلها ، بينما الرباب بجوار النهر تبكي ، وقد ازداد ألمها واشتد الطلق عليها ، فتمخضت ، وتوجعت ، وتمنت الموت من شدة ما عانت ، وبعد ساعة وضعت ذكرا ، كأنه فلقة قمر ، فقمطته بخمارها ، وعلقت عليه قصبة من الفضة . وفيهـا الورقة المكتوب عليها حسبه ونسبه ومن أي العرب قومه وأهله ، وأخذته في حجرها ، وألقمته ثديهـا ، ففتح عينيه ، وصارت تنظر اليه ، وتذكرت أبوه الحارث وتحسرت على ما يحدث لها ولابنها . سلمت أمرها الى الله ، وأخذت ترضع ابنها وتتأمله ، واذ بعبدها سلام يأتي اليها ، وقد طال عليه الانتظار ، فرأى في حجرها طفلها وهي ترضعه ، فأصابه الغضب ، وقد آيس من وصالها ، وافهمها بأنها عصرت بطنها ، وأنزلته حتى لا يقربها ، ولا يتمتع بها ، فجذب حسامه وضربها على الهـام فطير رأسها ، فوقعت على الأرض ، ومضى العبد الى بعض الجبال تاركا الرضيع ليواجه مصـيره في غربة واغتراب .

(قصة ذات الهمة م ١ ص ٨ ـ ١٤) .

***

وقد ولد رومزان بن الملك عمر النعمان غريبا ويتيما في ظروف تشبه ظروف مولد جندبة ، وان تغايرت مأساة أمه كثيرا عن مأسـاة الرباب أم جندبة .

لقد ادعى افريدون ملك القسطنطينية في رسالة الى الملك النعمان أن أحد ملوك العرب قد وجـد كنزا من كنوز الاسكندر فيه ثلاث خرزات مدورات على قدر بيض النعـام . وتلك الخرزات من أغلى الجواهر لا يوجد لها نظير وكل خرزة ، منقـوش عليها بالقلم اليوناني أمور من الأسرار ولها منافع وخواص كثيرة . ومن خواصها أن كل مولود علقت عليه خرزة منها لا يصيبه ألم ولا يحم ولا يسخن فلما عرف ما فيها من الأسرار أرسل بها الى الملك افريدون مع هدية ثمينة من التحف والمال . وادعى الملك افريدون أن ملك العرب أرسل اليه مركبين في أحدهما المال ، وفي الثاني الرجال ليحرسوا المال فتعـدى عليـهم رجال الملك حردوب حاكم قيصرية . ويطلب الملك افريدون من الملك عمر النعماني أن يرسل جيشا لتأديبه . واستجاب الملك لطلب افريدون فأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتـأديب حاكم قيصرية وفي الطريق التقى بابريزة وأحبها فأخبرته بأن قصة الملك افريدون مختلقة ، فهو يريد الانتقام من أبيه . فعاد شركان من حرب أبيها وحملها معه الى بغداد . وهناك أعجب الملك عمر النعمان بابريزة ، واشتعل قلبه بحبها ، فلما ازداد هذا الحب ، لم يجـد لنفسه خلاصا منه ، فنصحه وزيره أن يشرب معها الخمر ، وأن يضع في القدح الأخير قطعة من البنج . وفعل الملك بتصيحة وزيره فعلقت منه في نفس الليلة . ولما أفاقت طلبت من جواريها أن يمنعوا عنها كل من يريد الدخول بحجة مرضها ، وظلت محجوبة عن الناس حتى تكامل حملها فأخبرت جاريتهـا مرجانة بعزمها على الرحيل الى موطنهـا لتلد بين أعطاف أبيها وأمها وطلبت من جاريتها أن تجد رجلا يسافر معهما ليخدمهما في الطريق . ولم تـكن الجارية تعرف سوى عبد من عبيد الملك اسمه الغضبان ، وعندما رآها وقعت في قلبه فعشقها ، وانتظر حتى وصلوا بين الجبال وقربت المسـافة بينها وبين بلدها ، وقد أحست بالطلق فطلبت من العبد أن يتوقف ومن جاريتها أن تقوم بتوليدها . وما أن رآها العبد قد نزلت عن حصانهـا حتى شهر حسامه وطلب منها الفاحشة .

وقد ولدت غلاما ، وسألته أن يتركهـا حتى تصلح الجنين ، وتصلح شأنها وترمي الخلاص ؛ وبعدها ان قدر عليها فليفعل ما يريد ، فرفض فقاومته وهي تنشد :

ولو قطعت بالسـيف اليماني
لما خليت فحاشا يرانـي

من الأحـرار والكـبراء طـرا
فكيف العبد من نسل الزواني

وحين أصر العبد وأدرك أنها لن تعطيه نفسـها غضب غضبا شديدا وتقدم اليها ، وضربهـا

بالسيف فقتلها ، وساق جوادها قدامه بعد أن أخذ المال ، وفر بنفسه فى الجبال » ٠

(ألف ليلة وليلة ـ الليلة ٥٩ ـ ٦٧)

لقد ماتت أم رومزان ساعة ولادته وفقد أباه ليعيش غربة طويلة ٠

★★★

ولقد ولد الهجرس أيضا فى ظروف غريبة بعد أن قتل خاله جساس والده كليبا ، فاحتدم الصراع بين أهل أبيه وأهل أمه الجليلة ٠ طرد المهلهل زوجة أخيه ولم يكن يعلم أنها حامل فخرجت الى بيت أبيها لتلد الهجرس بن كليب فكان طرد المهلهل للجليلة مسببا لغربة ابنها الهجرس واغترابه عن عالمه ٠

(قصة الزير سالم ص ١٣٣) ٠

★★★

ولقد ولد على الزيبق بعد مقتل أبيه حسن الغول غريبا يجهل أصله ٠ كان أبوه واحدا من أهم رجالات أحمد الدنف والمقدمين عنده ، وكان أحمد الدنف مقدما لدرك بغداد يعمل تحت يده جماعة من المقدمين والعياق والشطار ٠

وكانت دليلة المحتالة بنت شهروان من أخبث الناس وأمكر الخلق ٠ استطاعت أن تهزم أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه ، وجلست مكانه ، وعزمت على قتل أحمد الدنف ، خوفا أن يسترجع منها محافظة الدرك ٠ فخاف أحمد الدنف من من شرها ، فهرب الى مصر ومعه بعض أنصاره ومنهم حسن رأس الغول ٠٠ واستقر بهم المقام فى مدينة الاسكندرية فهى مسقط رأسه ٠

سكن حسن بر مصر وتزوج بفاطمة اللبوة بنت الشيخ نور الدين قاضى الفيوم ٠ وكانت فاطمة على قدر كبير من الشجاعة ، حتى انها بارزت أحمد ابن البنى أشجع فرسان عصره وقتلته ، وصارت تتزيا بزيه ٠ وكانت تتميز فضلا عن شجاعتها بجانب عظيم من المحاسن والكمال ٠

وقامت مناقشة بين صلاح الدين الكلبى مقدم درك مصر وبين حسن رأس الغول ، انتهت بأن استطاع ابن الكلبى أن يغدر به بأن أرسل له جارية قدمت له السم فى الشراب ٠ وخافت فاطمة منه فانتقلت من الدار ، ولم تمض الا أيام قليلة حتى وضعت غلاما تلوح عليه علائم السعد واليمن والاقبال والرغد والدلال » ٠

(سيرة على الزيبق ص ١ ـ ٧) ٠

وهكذا كان مولده يتيم الأب غريبا ٠

★★★

وهناك أبطال ولدوا فى اليتم والغربة ميلادا جماعيا وهم أيتام بنى هلال ٠ والأيتام مصطلح يطلقه الراوى الشعبى على الجيل الذى ولد معظمهم فى اليتم والغربة من أبناء بنى هلال بعد فتح تونس وكذلك الأطفال الذين رحلوا مع أماتهم ، أى أن هناك ثلاثة أنواع من الأبناء فى هذا الجيل ، أبناء ولدوا فى يتم وغربة وهم الأكثر عددا ، وأبناء ولدوا فى غربة وأبناء رحلوا مع أمهاتهم وهم فى أوائل مرحلة الطفولة ، وقد مات آباؤهم قبل رحيلهم ٠ والأبناء الذين ولدوا فى الغربة لم تذكر الروايات سوى ابنا أبى زيد الهلالى سلامة ، زيد وعلى أبو الحلقان ٠

تتناول الأيتام فى فصل كامل روايات ثلاث للحاج عبد الظاهر والنادى عثمان وعوض الله عبد الجليل ٠ وتجمع الروايات الثلاث على أن رحلة الأمهات قد بدأت حين استولى دياب على الحكم ، وفقد أبوزيد بصره حزنا على موت حسن السلطان وحكم عليه دياب أن يعمل على بير خليفة سبالا ، يملأ للنسوة دلاءهن وقد قرر أن يقتل الأطفال وأن يبقر بطون الحوامل حتى لا يظهر من بنى هلال فرسان يحاولون أن يثأروا لأهلهم وينازعوه السلطة ، علم أبوزيد بما ينوى أن يفعله دياب فاستدعى الجاز زوجته السابقة وابنة عمه وبنت السلطان سرحان من شمة بنت الحسب سيد النسب ٠

تلعب الجاز فى هذا الجزء الدور الرئيسى فى حماية الأمهات الحوامل والأيتام فى غربتهم ٠ ولقد حازت هذه المرأة اعجاب الجمهور من مستمعين ودارسين حتى ان شوقى عبد الحكيم يراها فى موقع الكاهنة القمرية ٠ والأم لهذا التحالف القمرى » (سيرة بنى هلال ص ٢١) ٠ وقد وصفت الجاز بأوصاف كثيرة ، ولكن الشىء الواضح للباحث أن أجزاء كاملة من أحداث السيرة

بنيت وفق تصرفاتها ، فهي التي اقترحت توجيه أبي زيد ليرود الغرب ٠

وكانت القوة التي تجمع الهلاليين في معركة الغرب ، تراقب معنوياتهم وترفعها حتى لا تسقط في معركة كبيرة كهذه ، وهي التي أوحت الى أهلها بابعاد دياب عن المعركة حتى تحين اللحظة الحاسمة ٠ وحين تحتاجه توحي باخراج الخفاجي لملاقاة الزناتي خليفة ٠ وكانت وراء كل التدابير الحاسمة في السيرة منذ أن بدأت التغريبة ٠ ومن هنا كان طبيعيا أن يعطيها والدها الثلث في مشورة القبيلة وهي ابنة أربعة عشر عاما ، وأن يجمع بنو هلال بأن لها حق في ارث أبيها في الملك بوصية والدها ، فيكون لها الثلث في المشورة وبعد وفاته لا يقضى أمر دونها ٠ ولا يفتأ يذكرها الراوي الشعبي النادي عثمان :

ست العيون الرياشي
كلامها وسط العرب جاز
كلامها مصدق وماشي

وعند التغني بها لا تنسى الرواية أن تذكر دائما أنها امرأة ٠ وهي نفسها لم تنس أنوثتها ، فهي الفتاة الجميلة صاحبة المشورة :

بعتوا للجاز اربع مراسيل
قال يا عزك يخبروك
احضرى يا ست الخلاخيل
ولاد عمك عازوك

ولكنها كانت تتخلى عن أنوثتها وتتناسى عشقها للرجل وتترك كل ما يتصل بوجودها في سبيل القبيلة ، فقد تركت زوجها الأمير شكر الذي تحبه لتصحب بني هلال في رحلة التغريبة ، وكانت علاقتها بأبي زيد فريدة ، فلقد كانت المرأة المقابلة له والمساوية له في وقت واحد ٠ كما كانت هي المرأة الوحيدة التي لجأ اليها أبوزيد في محنته بعد أن فقد بصره وحكم عليه أن يكون سبالا على بير خليفة ٠ فاستدعاها أبوزيد ، فهي أقدر النساء وأقواهن ، انها الوجه الآخر له ٠ ولو تحول أبوزيد الى امرأة لكان الجاز ولو تحولت الجاز الى رجل لكانت أبازيد ، فبعد أن أنزل دياب غضبه على بني هلال وقرر أن يقتل الأطفال في الفجر وأن يبقر بطون الحوامل ، سرى الخبر الى أبي زيد فاستدعى الجاز ، فتذهب اليه وتصور السيرة حزن كل منهما وماتزال الرواية تصف الجاز بأم العيون الكحايل، والحزن يطغى على أبي زيد ويرهقه كما يروى عوض الله :

ولا عقده ان ما كانت انحلت
وعلى يد ولد الشريفه
وفاح الخبر للجاز
وأم العيون الكحايل
ولمت بنات الهلايل
ولمت بنات دريد ودى ما في الهم جاز
وبحياة طرفة لمانه
وراحت للهلالى سلامه
وراحت لرئيس نجد
يلوس الأراضى المخيفه
وعميان وصايبه الوجد
ياخسارة وليد الشريفه
ياخسارة البطل أبوزيد
يكون على البير سبال
يكون سبال على البير

ويتفق النادي عثمان وعبد الظاهر في اسم هذا البير بأنها بير خليفة بينما تسمى في رواية عوض الله عبد الجليل « عين توزه » ٠ وتذكر رواية النادي عثمان اللقاء الذي تم بين دياب وأبي زيد بعد أن عرف أنه فقد بصره ، فتنمر وأخذ يسب أبازيد ، وقد تدخل والده متشفعا فيه :

دياب قال له غور من وشي يا قوار
واحكم وارسم بكيفي
لحسن أقوم حمقان آخذ راسك بحد سيفي
وقال غور من وشي يا قوار
أنا أبو سؤال ع الكل راضي
لحسن أقوم حمقان القحك ع الأراضى
تعالى ، قال له أيا عبد ياكبر
تبقى العواقب سلامه
ومعاك غلضت الصراصير
نفخوك بقولة سلامه

انتظرت الجاز رأى أبى زيد انها اللحظة الحاسمة التى يتحدد فيها مصير بنى هلال ومستقبلهم • **ويتغير الموقف فى السيرة • فبعد أن كانت المشورة للجاز** ، فيطلب منها أن تذهب الى محمود **والفعل للجاز** ، فيطلب منها أن تذهب الى محمود البياضى ، وتخبره أن أبا زيد يرسلهم اليه ، كما فى رواية الحاج عبد الظاهر أيضا • وفى رواية النادى عثمان تذهب الجاز الى أبى زيد للمشورة :

قالت له تعالى أيا بركات

دياب قايم بركات

راح يفقع كل التقيلة

فيوصيها أبوزيد أن تذهب الى محمود البياضى حاكم مكناس وابن عم الزناتي خليفة •

ولقد ولد فى الغربة بريقع كما ولد ابن القاضى بدير •

ويروى الحاج عوض الله أن ناعسة الأجفان بنت زيد العجاج قد أصابها الطلق فى الطريق وقبل أن تصل الجاز الى موقع الرحلة الأخير فتتركها تلد فى البرية وتمضى فى طريقها • وتختلف رواية النادى عثمان عن رواية عوض الله فى أن الناعسة لم تلد فى الطريق وانما ولدت فى الغربة الجديدة على أبو الحلقان •

وعلى كل فهو ميلاد فى غربة واغتراب •

***

لقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة المحدد لطريق البطل أن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فان طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده فيحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل فى مرحلة الاعتراف والتعرف به بطلا على الجماعة ، وقائدا وحافظا على مقومات وجودها •

***

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

(أ) النصوص الشفاهية :

ــ مواليد أبى زيد الهلالى : رواية شفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د • أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٩/١ •

ــ أبو زيد الهلالى ، رواية شفوية للحاج عبد الظاهر بالكرنك فى صعيد مصر جمعها د • أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٨/٢ م •

ــ مواليد أبى زيد الهلالى ، رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل ، بالحجز بحرى مركز ادفو ، جمعها د • أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٣/٢٧ •

(ب) النصوص المدونة :

ــ ألف ليلة وليلة •

القاهرة •طبعة مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، (د • ت) •

ــ سيرة بنى هلال •

بيروت : دار الكتب الشعبية ، (د • ت) •

ــ سيرة الظاهر بيبرس •

القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفى ، (د•ت)•

ــ سيرة على الزيبق •

القاهرة •

ــ سيرة عنترة بن شداد •

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، ١٩٦٢ م •

ــ سيرة الملك سيف •

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د • ت) •

ــ قصة الأمير حمزة البهلوان •

ــ مواليد أبى زيد الهلالى سلامة رواية شفوية لجابر أبو حسين • آبار الوقف ــ مركز اخميم •

ــ من أقاصيص بنى هلال ، رواية عن شيخ ليبى من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقة،

قدم لها ونقلها الى العربيـــة الفصحى الطاهر قيقـــة ، تونس : الدار التونسـية للنشر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م ٠

ـ قصص أبى زيد الهلالى سـلامة ، جمعها بترسن من عرب الشوا فى شـــمال نيجيريا ونشرها فى كتابه :

Patterson, J.R. Stories of Abu Zaid The Hilali In Shuwa Arabs, London, 1930.

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د ٠ ت) ٠

ـ قصة الأميرة ذات الهمة ٠

القاهرة : مكتبـــة مصطفى البابى الحلبى ، ١٩٦٢ م ٠

ـ قصة الزير سالم ، أبو ليلى المهلهل ٠

بيروت : دار الكتب العلمية ، (د ٠ ت) ٠

ثانيا : المراجع :

ـ الفردوسى ، أبو القاسم ٠ الشاهنامه ، **ترجمة الفتح بن على البندارى ٠ نشر وتقديم : عبد الوهـاب عزام** ٠ القـــاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٢ م ٠

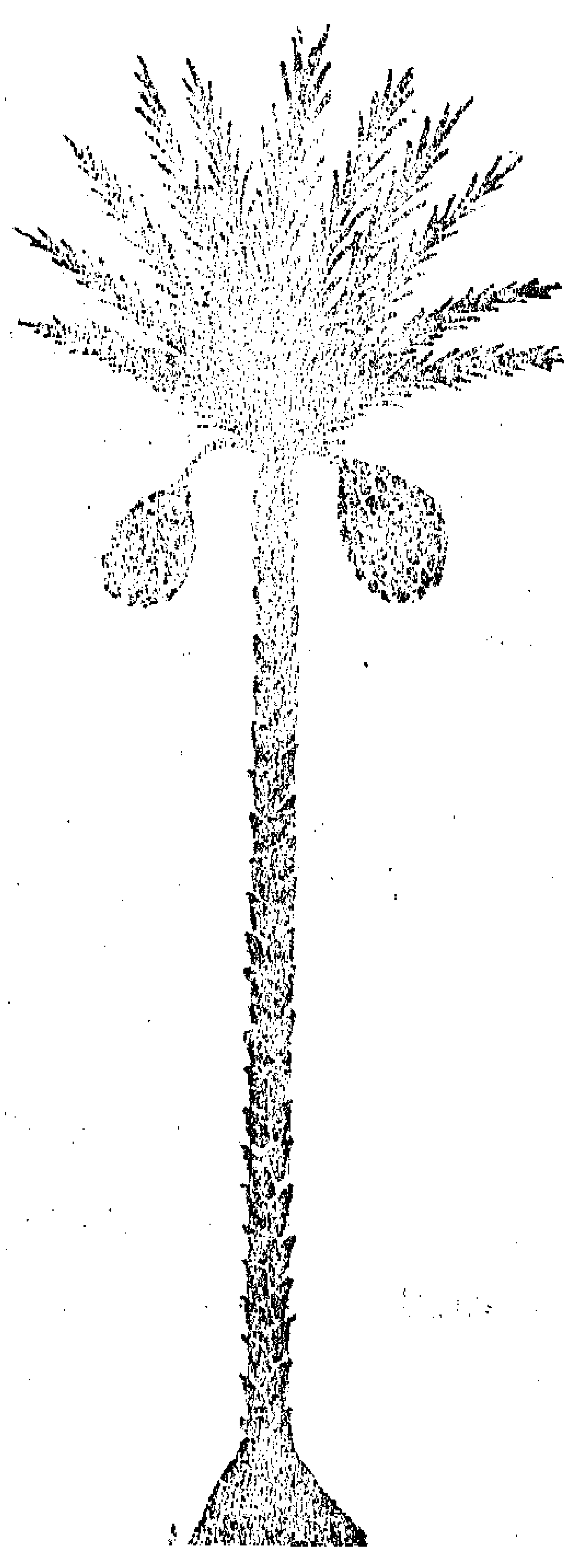
ـ عبد الحكيم ، شوقى : سيرة بنى هلال ٠ بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ م ٠

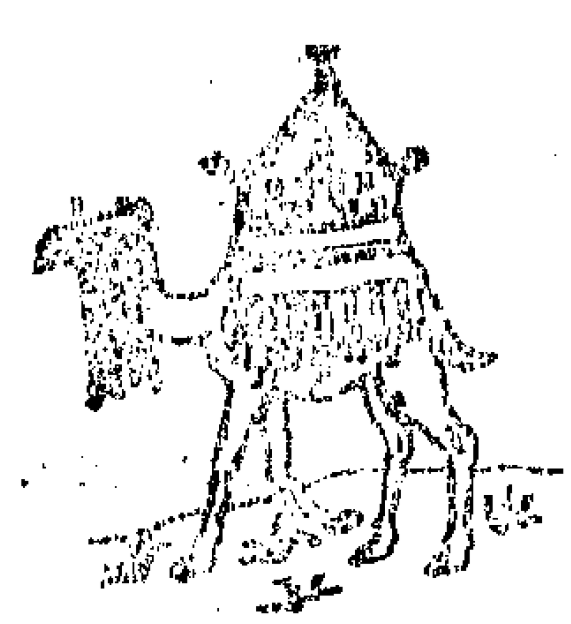
ـ عياد ، شكرى محمد : البطـل فى الأدب والأسـاطير ، القاهرة : دار المعـرفة ، ط٢ ، ١٩٧١ م ٠

— Ragland, Lord., The Hero, New York : New English Library, 1979.

— Rank Otto. The Myth of The Birth of The Hero, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1064.

***





الزناتى خليفة بطل المغارب
والراوى الشعبى المصرى

تنـويه :

حدث خطأ فى ترتيب بعض اسـطر صفحة ٨١ والعمـود الأول من صفحـة ٨٢ من مقـال « الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ، المنشور بالعدد السـابق من المجلة (٣٠ ـ ٣١) يناير ـ يونية ١٩٩٠ .

والمجلة اذ تأسف لحدوث هذا الخطأ فانها تعيد نشر هاتين الصفحتين بعد تصحيحهما .

يروى النادى عثمان :

يابا محدش فى الكلام فهماك (فاهمك)
انا خاطرى أزور النبى فى هماك (فيها مكه)
وعموم الأسوده القوادم كلها فاهماك
ليك فرس يا خليفه وسط الخيل جرايه
حمرا سلاله مشترا لها الرايه
وادينى بتك بكايه ونعايه
تبكى لمين يا خليفه يساعدك فى هماك

هذا الألم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى السيرة وجمهورها للمأساة التى يعيشها خليفة ، فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجمـاعة وليس من خارجها ، وهى سيرة يرويها الأحفاد ، ويسمعها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سـيرة سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمـة ، والظاهر بيبرس . فليس لأبطال هذه السـير استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى هلال . هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب البطل الزناتى خليفة ، وقد يوجه الجمهور الراوى اذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة فى قرية المطاعنة فى المنطقة ما بين الأقصر واسنا ، وأن خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفه نادم يا قمصان
سود الليالى تعييك
يا فطيس يا شراية المال
راح فين أبوزيد سيدك

فرد عليه قمصان :

أبوزيد سيدى مالك بيه
يابو العمامه النضيفه
ال كان على الحرب خليه
أنا كفوكم يا خليفه

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليوقف استمرار الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب العبد سيده ، ودار حوار بين الراوى والمستمع حاول فيـــه أن يبين له أن أبازيد نازل داهش العبد ، ولكن الرجل لم يقتنع ، فلينازل أبوزيد من يشاء أما خليفة فلا .. فغير منازلة خليفة لأبى القمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة يسقط فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلايل . فلم يـكن القتل هنا مبارزة وانما ضرب مثل ضرب السياط .

خليفة زعل وكلاح .			(كلح)
قال يرحلوا من بلادى .
أبو ضلع واحد كما اللوح .
فى الحال سحب البولادى .
خليفة سحب المسقط .
أبو شال ع القرن مايل .
زعل فيهم وسقط .
كتل تلاتين من عرب الهلايل .

هذا البطل العجوز كان أول من أدرك أن بنى هلال قد قدموا اليه .. فان الحيوانات البرية حين أحست بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغرب ، فأصبح الصيد سهلا بعد أن كان الجهد يأخذ من الصياد قبل أن يصطاد غزالة . ذهبت الأخبار الى خليفة تخبره بالخبر السعيد ، فما كان من الرجل الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا بالصيد فوراءه المتاعب . كما يروى نور الدين حماد :

لخليفه راح الأخبار .
ياخليفه اقف على حيلك .
افرح يابن مهران .
الصيد أتانا لحد البيبان .
اللى كان يصيد غزاله .
دلوك صاد تسعين .
قال متفرحوش بالصيد .
ده آخر الصيد تعب ياوطاش	(عبيد) .

ويستمر البطل العجوز فى الحرب أربعة عشر عاما ، وهو يقف على أسوار تونس بوابة الغرب مدافعا عنها وعن الغرب كله ، فان تونس اذا سقطت سقط الغرب كله فى يد الهلاليين فهى بوابة الغرب .

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفة وبين أبى زيد الهلالى طوال هذه السنوات ، وحتى لا يصاب الجمهور بالملل ، وترتفع حرارة الاثارة تتعدد فصول التغريبة فتروى فصول خاصة بأبى زيد مثل : فصل داهش ، وفصل برطوم ، وفصل اليهودى والخرزة . وفصول خاصة بخليفة مثل فصل : أولاد هولة .

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد تزيد وقد تنقص . وفى كل ذلك يقف الزناتى قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطلهم أبى زيد ، وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن هذا الاعجاب بين البطل العجوز والبطل الشاب . لقد وصف الزناتي احساسه نحو أبى زيد بدقة .

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو يحادث ابنته بأنه يتصور « أبازيد » زورقا فاذا به يجده سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه أصبح فى يده كطفل تلاعبه جدته ، وأخذ يقارن بين ضربته للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر فى الحجر أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال .

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما أقل الدواء لها . حربته بيضاء فى حدتها أما حربة أبى زيد فهى تلمع كالنار .

أنا جعلت القليد أبو زيد مركب صغيره
تريه يابنتى سفينه أنا عمت فى جوارها
هزنى من الزراديه حسيت بروحى ضاعت
وقعدت مكانها .
هزنى من الزراديه شبه جده تجلع فى ذرارى
عيالها .
أنا حربتى ناقره فى حجر .
أما حربة الأمير ابو زيد متغنعه فى جبالها .
أنا حربتى وصفوالها دوا .
أما حربة أبوزيد قليلا دواليها .
أنا حربتى بيضه زى اللبن
أما حربة القليد أبوزيد تشلع نيرانها .

تعمقت علاقة الحب والكره فى قلب الزناتى ، فهو يكرهه لأنه عدوه ، ويحبه لأنه البطل الذى كشف له عجزه . ويكرهه كما تكره الحرة الدنس فى شرفها . يكرهه كما تكره الفاجر عوالى رجالها .

فاروق خورشيد وفارس الأزد

إبراهيم حلمي

في حوار مفعم (بالهموم الفولكلورية) جـرى في بـلاد عمـان بين الأديبين (فاروق خورشيد) و (يوسف الشاروني) في أواخـر صيف عام ١٩٨٥ تطرق حديثهما الى شخصية (مالك بن فهم) . تلك الشخصية التي لعبت دورا فريدا في تاريخ عمان بصـفة خاصة ، وفي تاريخ العرب على وجه العموم .

ومن جملة ما جاء بهذا الحوار قال القصاص (يوسف الشاروني) عبارة تعد غاية في الأهميـة .. قال : « هذا الحوار يصلح لبدء دراسـة هـامة ومقـارنة بين السير الكاملة والسير المجهضة ، وأنا اعتبر سيرة (مالك بن فهم) ـ ان أخرجناها من الخبر التاريخي التي وردت بـه في كتب التاريخ العماني ـ سيرة شعبية مجهضة ، أو مختصرة ، وبمعنى آخر مظلومة . » . من هنا تفجر عند الأستاذ الأديب القصاص (فاروق خورشيد) ينبوع فياض لكتابة قصة (فارس الأزد) ، بغرض استولادها من جديد من سيرتها الشعبية العربيـة المجهضة ، والتي لم يشـأ الحظ لها أن يكتمل جنينها من قبل ، كباقي السـير الشعبية العربية الأخـرى ، التي أثرت وجدان امتها من محيطها الى خليجها .

وألف الأستاذ (فاروق خورشيد) أحداث هذه القصة ، ونشرها كاملة في كتابه الرائع (في بلاد السندباد) الذي نشرته دار الهلال في كتابهـا الشـهير (كتـاب الهلال) في شـهر اغسطس عام ١٩٨٦ ابتـداء من صفحة ٧٩ وحتى صفحة ١٧٣ .

(*) فازت هذه المقالة النقدية بجائزة مسابقة يوسف السباعي للنقد القصصي عام ١٩٨٨ من المجلس الأعلى للثقافة .

وكان طبيعيا بعد أن استمتعت بأحداث القصة المنشورة فى الكتاب السابق ذكره أن أرجع الى المصدر الذى استقى منه أستاذنا القصاص (فاروق خورشيد) أحداث قصته ، للوقوف على مقدار هذا الجهد المبذول فى تأليف أحداث هذه القصة المثيرة الشيقة . فطرقت بابه على استحياء ، وطلبت منه ذلك المصدر ، ولم يتوان ـ كعادته فى العطاء الدائم ـ فأعطانى كتاب (قصص وأخبار جرت فى عمان) ، وهو من اصدارات وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان .

قلبت الكتاب بين يدى ، فأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) الى موقع القصة بين صفحات الكتاب . ذهلت حين وجدت القصة تشغل من الكتاب ذى الحجم الكبير عشر صفحات، ثم قلبت صفحات الكتاب الآخر الذى كنت أحضرته معى ، وهو كتاب (فى بلاد السندباد) فوجدت القصة تبلغ نحو مائة صفحة تقريبا من الحجم المتوسط ، وقبل أن أنطق بكلمة قرأ الأستاذ (فاروق خورشيد) ما كان يدور فى خلدى ، فبادرنى قائلا : هكذا العمل الفنى .. يخلق من نتف صغيرة من الأخبار .. والا ما عد ابداعا قط .

فى شوق وتلهف رحت التهم سطور قصة (مالك بن فهم) من البذرة التى أوحت للأستاذ (فاروق خورشيد) بقصته الشيقة ، وفى نفس الوقت كانت عيناى تجولان تباعا بين الابداع القصصى الجديد ، ونتف البذرة المجهضة فى « أخبار تاريخ أهل عمان » مرارا وتكرارا .

وتبدأ هذه الأخبار على النحو الآتى :

« هذه قصص وأخبار جرت بعمان ، أول ذلك انتقال السيد المعظم الملك المكرم ، مالك بن فهم بن غانم بن ادريس بن عدنان ابن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث ابن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد الأزدى ، ثم البدوى » .

« وسبب اخراج الفرس من عمان ، وانتقال مالك بن فهم اليها ، وكان يومئذ أهلها الفرس» .

« وكان مالك وقومه من أهل سبأ ، وهى مأرب ، من اليمن » .

« قيل سبب ذلك . أن لجار له كلبة تقتحم وتفرق أغنامهم . فرماها (أخوه) بسهم ، فقتلها ، فشكا اليه جاره ، فغضب مالك وقال ، لا أقيم ببلد ينال فيه هذا من جارى . فقال ، فخرج مراغما لأخيه » .

« وقيل ، ان راعيا فى طريق بيتسه كلب عقور لغلام من دويس (اسم قبيلة) ، فشد الكلب على الراعى ، فرماه بسهم فقتله ، فعرض صاحب الكلب على الراعى ، فخرج مالك بن فهم من السراة بمن أطاعه من قومه ، فسمى ذلك النجد (نجد الكلبة) ، فلما توسط مالك الطريق حنت ابله الى مراعيها وجعلت تتلفت الى السراة وتردد الحنين » (١) .

هكذا تبدأ أخبار مالك بن فهم فى السيرة الشعبية العربية المجهضة والتى أصبحت أخبارا جزازا متفرقة فى تاريخ عمان .

وبنظرة وحس القصاص يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) قصته (فارس الأزد) بفصلها الأول المعنون باسم (النداء المجهول) فيبرز اهتمام وحرص أولاد (مالك بن فهم) على طاعة أبيهم فى كل ما يحرص هو عليه من أمور .

ومن جملة هذا الحرص الاهتمام بجمع عظام شاة وبقايا لحمها لكلبة الحى التى يألفها أبوهم ويحبها بعد أن أكلوا منها وشبعوا جميعا اثر غزوة من غزوات القبيلة التى تغير بها على غيرها من القبائل الأخرى ، وفقا لشرعة الصحراء .

قال (معن بن مالك بن فهم) ساخرا :

ـ لا أحد يقترب من عظام الشاة وما بقى فيها من لحم ، والا فله الويل من مالك .

---

(١) أبو سليمان محمد بن عامر بن راشد المعولى ـ « قصص وأخبار جرت فى عمان » ـ تحقيق عبد المنعم عامر ـ ص ١٧ ـ اصدار وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان ـ ١٩٨٣ .

قال هناءة :

ــ كفى يا معن ، أنت تعرف طبع أبينــا ، فلم كل هذا الكلام الذى لا طائل وراءه ؟

قال فراهيد :

ــ والله ان معنا يهزول ــ فهيا اجمعوا ما بقى من الشاة ولحمها ، وهيا بنا ٠

وهنا جاءهم صوت (مالك بن فهم) الأجش القوى يقول :

ــ نعود الى الديار ياقوم ، وليحمل كل واحد رحله بما غنم من الغزوة ، وليبق هنــاءة فى مؤخرتنا ومعه عشرون فارسا حتى لايدهمنــا أصحاب المال قبل أن نصل الى الحلة ٠

ضحك (معن) فى خبث وقال :

ــ لا يذكر الا الحملة والنصر ، وانا نسوق ابل القوم ومالهم ــ ولكنه ينسى عشاءنا وينسى الشاة التى أكلنــاها ، وعنـد الديــار يذكر كل شىء ، ويلوم من نسى عظام الشاة ولحمها المتبقى ٠

ضحك هناءة وهو يقول :

ــ هو يعرف أننــا نعرف مايريد ــ فلماذا كل هذا اللجاج ، أنا سأحمل على رحـلى عظام الشاة وبقاياها ٠٠ فهيا أسرعوا خلف مالك ، وكفى كلاما خلف ظهره ٠

ضحك (فراهيد) وهو يقول :

ــ لو دخل الحلة دون أن يحمــل العظام واللحـم لهذه الكلبــة لأصابه غم شـديد ، وهو يتفاءل بها ويحبها ، ولا يخـــرج أبدا الى غزوة الا وهو يحميها وهى تتبع ركبــه وهو يغادر الحلة ٠ ولا يعود أبدا الا وهــو يحمــل لهــا نصيبيا من العظام واللحم كانما هى جزء منــا وجزء من الحملة ٠

ضحك (معن) فى تخابث وهو يقول :

ــ لو نسيناها ، نسينا فى الفىء ، ونسى أن يعطينا ســهامنا فى الغزوة ، ولهذا اياكم أن تنسوا كلبة الحى عند العودة ٠

قال هناءة فى حزم :

ــ هو يعطف عليها ويحبهــا ، وما يحبه أبونا نحبه ونرعاه ، فهيا بنا ، واحمل العظـام واللحم فى صمت ٠٠ وحذار أن يحس أبوك انك لاتحب الكلبة ٠

ضحك (معن) ، وهو يلكز فرسه وقد حمل عليها عظام الشاة ولحمها المتبقى وقال :

ــ بل أنــا أول من يلبى رغبــات مالك ، وما مالك الا الأزد ، وما الأزد الا الأسد ، وما كل هذا الا نحن ٠٠ وما نحن الا هو ٠٠ به نحن الأزد ونحن الأسود ٠٠ اتبعونى (٢) ٠

ومنذ بداية هذا العمل القصصى ندرك تماما أن الحيوان فيه يلعب دورا كبيرا فى مصــير أبطاله ، بل ان هذه الكلبة التى سميت باسم (الغريبة) لها دور لايقل عن دور أحد أبطالها الأساسيين ، من حيث الأهمية فى توجيه دفة الأحداث داخل العمل القصصى ، وفى تشكيل معمــاره الفنى ، على الرغم من وجودهــا الزمنى القصير المدة والمحدود ٠

فبطل العمل القصصى (مالك بن فهم) يحب هذه الكلبة حبا جما ، هذا الحب الذى وصل الى درجة التوحد ، فهو يرى نفســه فى هذه الكلبة الغريبة كاسمها ، ولذلك فهناك لغــة مشتركة بينهما يفهمانها معا ، فان أعطيت العظام واللحم المتبقى فهى تعــرف أن هذا العطاء هو عطاء (مالك بن فهم) ، وهى تشى له بكل من يقترب منه بنبــاح خاص مميز لكل شخصية تقترب منه ، كانمــا هى لغة شـفرية للتخاطب بينهما ،وبهذه اللغة الشفرية تعبر عما يجيش به صــدرها من مشــاعر وأحاسيس تجــاه من يتعاملون مع (مالك بن فهــــم) من أولاده أو أتباعه ، وهى نفس مشــاعره وأحاسيسه تجاههم ٠

(٢) فاروق خورشيد ــ « فى بلاد السندباد » ــ ص ٧٦ ــ اصدار دار الهلال ــ سلسلة كتاب الهلال ــ العــدد ٤٢٨ أغسطس ١٩٨٦ ٠

ولم تكن هناك لغة مشتركة بين (مالك بن فهم) والكلبة (غريبة) وحسب ، بل هناك أيضا لغة أخرى لها مفرداتها مع عناصر الطبيعة من حوله ٠

« جلس (مالك) على الصخرة الناتئة التى تعود أن يجلس عليها كلما أحب أن يخلو بنفسه وأفكاره ، وجعل ينكت الأرض أمامه (بخيرزانته) الطويلة ، وهو يتأمل الشمس تمتصها الأرض من بعيد وتبتلع قرصها فى بطء ، ولكن فى اصرار ٠٠ كانت هذه اللحظات من عمر اليوم تحمل الى قلبه ثقلا لا يعرف سببه ، كان هذا القرص المنحدر يحمل له رسالة مبهمة ٠٠ هو ليس يدرى حقيقة هذا النداء الغريب ٠ فقط كان يحسه كالحقيقة الأكيدة الثابتة فى أعماقه ٠٠ غريب هنا هو فى هذا المكان ٠٠ غريب هنا وسط الضنك الذى يطبق على كل شىء ، غريب هنا وسط الصحراء التى تبتلع كل حلم ، وتبدد كل أمل ٠٠ هو غريب هنا ، كل شىء فى داخله يصرخ بالتحدى ، والفعل ٠٠ وأى تحد فى هذا المكان ، وأى فعل ؟ مجرد غارات لاطائل وراءها هنا أو هناك ، لا تعود الا بعدة نوق عجفاء لاتزيد على نوقه العجفاء فى شىء ٠٠ الصحراء تمتص كل شىء ، تبتلع كل شىء ، حتى قرص الشمس تبتلعه فى صمت ولكن فى اصرار »(٣)٠

ان قرص الشمس يتخاطب هو أيضا مع (مالك بن فهم) ، وان كانت هذه اللغة غير واضحة على مستوى الحس الخارجى ، ولكنها واضحة تماما بمعايير الأحاسيس الداخلية الدفينة ، التى تشعره بالغربة الدائمة فى تيه الصحراء الممتدة الأطراف ٠

واذا كانت لغة الحيوان تؤثر فى (مالك بن فهم) ، وكذلك لغة الطبيعة ، فان لغة الحلم وخبايا النفس المختبئة تتخاطب معه من الداخل أيضا ، لتحقق — على حد قول الدكتور محمد الجوهري فى كتابه (علم الفولكلور) — : « عملية القبول غير الواعى للدور الذى يضطلع به الفرد فى الحياة الاجتماعية » (٤) ٠ ان حلم (مالك بن فهم) كما رسمه الأستاذ (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزد) يكشف عن أحداث جسام ، (فمالك بن فهم) يرى نفسه فيه وقد غمره بحر داهم من الدم ، وهذا الدم يتحول الى رمال تشده فى دواماتها وهو يلوح بسيفه فى الهواء ويصرخ ، وتختلط صرخاته بصرخات أخرى ، وثغاء الابل وعواء كلب ، ثم يفيق على صوت كلبته الأثيرة لديه (غريبة) وقد رماها أخوه (عمرو بن فهم) بسهم فقتلها ، بسبب انها تنبحه ورجاله وغنمه وابله ، فتتفرق أغنامهم ، وتوقع الاضطراب فى مالهم كله ٠

وحينما يصطدم (مالك بن فهم) بمشهد القتل يغوص فى داخله فى أعمق أعماق بحيرات الحزن ، ولا يخرج منها الا بعد أن يقرر الرحيل من تلك البلدة التى قتلت حبه بسهم حانق ، فيرحل مع أولاده ورجاله الى دنيا جديدة تتسع لأحلامه وطموحاته ٠

فى الفصل الثانى بعنوان (الرحلة الصعبة) يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) فى تتبع مسيرة (فارس الأزد) عبر الصحراء القفر بكل ما فيها من عناء المسير ، والظمأ ، والخوف من المجهول الذى تخبئه له رمالها ووديانها ٠ فكل القافلة هدها العطش ، ولا ماء ٠ وفوق هذا يجدون أنفسهم بغتة فى فخ حصار فى أحد الأودية اعتلى قمة جبل فيه رجال أغراب بالحراب والسكاكين والدرق الجلدية الغريبة الشكل ٠٠ ولم ينقذ القافلة سوى استعانة (مالك بن فهم) بدليله فى الصحراء (زهير) ذلك الانسان العجوز المهاجر من الحبشة ، والذى خبر دروب الصحراء ، ولعب دور طبيب الصحراء لمعرفته باعشابها الطبية ،

---

(٣) فاروق خورشيد — نفس المرجع السابق — ص ٨٣ ٠

(٤) د٠ محمد الجوهرى — « علم الفولكلور » — ص ٣١٢ ج ٢ — اصدار دار المعارف — ١٩٨٠ ٠

وممارسته لأشكال وممارسات يطرد بها الأرواح الشريرة التى تركب الأجساد ولادواء لها (٥) .

وبالتفاهم الذى تم بين (زهير) وهؤلاء الرجال ناصبى الكمين يعود (زهير) الى القافلة التى تركها لاستطلاع السبب الذى يقف خلف هذا الحصار .

يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) على لسان (زهير) ذلك العجوز الحبشى : « انهم من أبناء عمومتى ، جاءوا هم أيضا من الحبشة من زمن واستقروا هنا حتى قبل أن أهرب بأهلى الى بلادكم . وما كانوا يقصدون بك شرا ، وانما هم كانوا يمنعونك أنت — يقصد مالك بن فهم — ورجالك أن تطأ خيولكم قبور أبائهم وأجدادهم . فهذه أرض مطهرة ، لايمشى فيها أحد الا راجلا . ولا يمر بها أحد الا ويقدم القرابين وينحر عند القبور القديمة تحية لأرواح الأجداد . والا غضبت هذه الأرواح فانتقمت منه ومنهم أيضا وأصابتهم بالأمراض وركبتهم أرواح الشر » (٦) .

هنا يقترب الأستاذ (فاروق خورشيد) بقصته (فارس الأزد) من روح السير الشعبية التى تمتلىء بالخوارق وعوالم الجن والأرواح الخيرة والشريرة ويعطى قصته مذاقا خاصا .

صحيح انه لم يجعل للأرواح الشريرة أى دور مباشر فى توجيه أحداث القصة ، أو يجعل لها دورا مؤثرا على احدى شخصيات عمله القصصى أو بعضها ، ولكن اعطاء بعض الشخصيات طابع الاعتقاد فى تأثير الأرواح الشريرة ، وكذلك تقديم القرابين جعل هذا الموقف قريبا من روح السير الشعبية العربية التى تحفل بمثل هذه الأنواع من المواقف .

بل ان عبور (مالك بن فهم) ثرى تلك القبور التى حرص القوم المحاصرون لهم على منع خيولهم من الاقتراب منها يعد لوحة فنية عالية المستوى شديدة الالتصاق بالخيال الشعبى الخصب .

ان هذا العبور يتم وسط جو أسطورى من تلك الأساطير التى يحف بها الغموض . فهناك كهف ضخم مظلم ثم فجوة تفضى الى واد تتبعثر فيه الكتل الحجرية التى تؤدى الى المقابر ذات الرموز الأسطورية ، والتى يصفها قائلا : « .. وكان المكان يسوده صمت رهيب ، هنا يرقد الجدود من أجيال وأجيال .. والى هنا تساق الأجساد المتعبة .. أنهكتها رحلة الحياة لتجد السلام النهائى تحت كتلة صخرية مستطيلة أخرى وتكوينها الثلاثى .. الشمس ، والقمر والزهرة .. الى جوار رمز الأرباب المقدسة تساق الأجساد التى ضجت بالحياة فى الوادى لترقد فى استسلام الى جوار الآباء والأجداد تحت حماية الرموز الالهية ، وتحت وهج الشمس المقدسة نهارا ، وسلام ضوء القمر الفضى ليلا ، تلمع فوقها توهجات الزهرة واعدة بحياة أخرى مليئة بالبهجة والسعادة والسلام » (٧) .

هذا الجو الأسطورى الممزوج بأغنية الجناز التى كان يرددها دليلاه ، فى العبور جعل (مالك بن فهم) يذوب فى داخل تلك اللحظة الرهيبة التى يقدم فيها (حق الطريق)، أو الدية ، أو القربان للأجداد .. « هل يستسلم لهذا التهديد .. أم يرفض ويدخل فى معركة بالسلاح ؟ .. وعاد يرفع عينيه فوقعت على صفوف القبور الطويلة المتراصة ، وعاد احساس الحزن العميق يملأ نفسه من جديد فأخذ ينقل نظره بين رفاقه وبين القبور .. » (٨) .

كأنما هذه النظرة مساومة بين الحياة والموت ، أو مفاضلة بين أن يقبل بالأمر الواقع

---

(٥) فاروق خورشيد — نفس المرجع السابق — ص ٩٩ .

(٦) فاروق خورشيد — نفس المرجع السابق — ص ١٠١ .

(٧) فاروق خورشيد — نفس المرجع السابق — ص ١٠٥ .

(٨) فاروق خورشيد — نفس المرجع السابق — ص ١٠٦ .

ويبحر القرابين ، أو يرفض ولا فكاك من الهلاك وكأنما طول المستطيلات الصخرية التى احتوت الأجداد كانت تلهمه التصرف كيف يكون ، فمهما بلغ الانسان من الطول الفارع فمكانه فى الأرض جسد ممدد ميت فى سكون مطبق لاحركة فيه .

وعلى الرغم من أن حق الطريق أو الدية ــ بعد طول جدال بين الأدلاء ــ صار ثلاث نياق للذبح قربانا الا أن (مالك بن فهم) قبل أن يقدم خمس بدلا من ثلاث فى كرم حاتمى ، بشرط الحصول على الماء لاطفاء نار العطش ، وقد حدث .

ولعلنا فى هذا الفصل نلاحظ شيوع روح شاعرنا العربى القديم (أبى العلاء المعرى) حين رثى صديقا له فكتب قصيدته الشعرية التى منها :

خفف الوطأ فما أظن أديم
الأرض الا من هذه الأجساد

فى الفصل التالى (وادى الحبيسات) يمضى بنا القصاص (فاروق خورشيد) فى تشريح وفهم تكوينات المجتمع والناس فى عمان فيهم أقليات وفدت اليهم من البلاد المتاخمة من الحبشة وغيرها ، وهذه الأقليات وفدت بكل مفردات ثقافتها الشعبية كاللغة ، والعادات ، والتقاليد التى ربما تخالف فى كثير الأغلبية هناك .

هذه الثقافة الوافدة جعلها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزد) لا تنفصل عن كيان المعمار القصصى الذى شيده من أنقاض مبعثرة هنا وهناك من بقايا المأثورات الشعبية فى المنطقة .

لقد جعل ــ مثلا ــ هذه الأقلية الحبشية تستضيف رجال (مالك بن فهم) بالطرب والرقص ويعرض بعض فنونها التقليدية فى علاج بعض الرجال المحسودين والممسوسين بالأرواح الشريرة ، فى صور فولكلورية جديرة بأن نلتفت اليها ، بل ونقف عندها بأناة وتمهل . ففى هذا السامر الذى ضم الجميع يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) : « انتبه الجميع الى حيث ينظر (معن) ، فاذا بالعملاقين (حبيشى) و (حبشان) يسندان رجلا لايقل عنهما طولا أو سواد بشرة وهو يسير بينهما منهكا لايكاد يقوى على نقل قدميه .. وكان من الواضح أنهما لو تركاه لوقع وتهاوى الى الأرض فى الحال . ووراء الجميع كان يسير رجل عجوز ، محنى القامة رث الثياب يحمل فى يده مشعلا متوهج الطرف . وما أن وصل هذا الحشد العجيب الى وسط الحلبة حتى ركز الرجل العجوز مشعله فى الأرض كما تركز الحربة ، ثم رفع ذراعيه فى الهواء فصمت المغنون وكفت الموسيقى عن العزف ، ورفع الآكلون أيديهم عن الطعام وشخص الجميع بأبصارهم الى المجموعة التى وقفت وسط الدائرة ، وساد صمت كامل .. ارتفع صوت حاد من وسط الحلبة فالتفت الجميع الى حيث وقف المريض ومن معه ، فاذا بحبيش وحبشان يرقدان الرجل على الأرض ، وقد وقف العجوز خلف رأسه يصيح وهو يلوح بشىء فى يده فى الهواء ويرقص رقصات منتظمة ومن فمه ينثال سيل من كلام سريع متداخل متتابع .. ثم تقدم يعرى جسد الرجل ويمر بيده التى تحمل ما وضح أنه اناء فوقه جمرة نار يرتفع منها دخان كثيف ، فوق الجسد المسجى أمامه من الرأس الى القدم . ثم يتوقف سيل كلامه المندفع فيردد حبيش وحبشان معا جملة عجيبة تتكون من مقطعين ، ووراءهما يردد كل المتحلقين نفس الجملة .. ثم يعود الرجل العجوز يرقص من جديد حول الجسد المسجى وهو يمر بمبخرته فوق كل جزء من أجزاء جسد الرجل المسجى أمامه وهو يردد هذا الكلام السريع المتتابع فاذا سكت وتوقف ، عاد حبيش وحبشان يرددان الجملة ذات المقطعين ومن ورائهما يردد الجميع نفس الجملة » (١٠) .

---

(٩) فاروق خورشيد ــ نفس المرجع السابق ــ ص ١٠٩ .

(١٠) فاروق خورشيد ــ نفس المرجع السابق ــ ص ١١١ .

وهكذا راح القصاص (فاروق خورشيد) يرصد طقوس الاستشفاء الشعبى فى براعة ومهارة فائقتين ٠

وفضلا عن علاج المريض السابق من الحسد ، رصد كذلك فى ابداعه القصصى طرق علاج من مسته الروح الشريرة فى هذه المجتمعات ٠ وعن طقوس هذا العلاج قال : « ٠٠ كان الطبيب العجوز يشير بيده الى أحد الجالسين فى أطراف الحلبة ، فقام واتجه اليه ٠ وأجلس الرجل العجوز المريض البدين بعيدا عنه بعدة خطوات ثم أشار الى الرجل القادم من الحلبة ومد له طرف الحبل فأمسك به ٠٠ وأخذ الرجل العجوز يقيس الحبل بأصبعه وساعده ثلاثا ، ثم نكس رأسه وأخذ يتمتم بسرعة بكلمات متلاحقة غير مفهومة وما أن انتهى من كلماته حتى أمسك بحفنة من تراب فنثرها على الحبل ، ثم وقف حاملا مبخرته ، وأخذ يديرها حول رأس الرجل البدين وهو يتمتم بكلمات عديدة ٠٠ ثم أخذ حفنة أخرى من تراب ورمى بها من جديد فوق الحبل المسترخى فى يد الرجل الآخر ، ثم جمع الحبل ووقف مخاطبا المريض بجملة كبيرة وهو يعود راقصا الى داخل الحلبة » (١١)٠

بهذه الطقوس يتحدد علاج من مسته أرواح شريرة على يد الطبيب الشعبى أو ساحر القبيلة الذى يحدد له مكان خروج هذه الأرواح ، وتقديم بعض القرابين لها ٠

هذه الطقوس السحرية لم تكن من قبيل عرض غريب الأشياء فى العمل القصصى ، وانما كان عرض ذلك تمهيدا لدخول (مالك بن فهم) فى منطقة الصراع النفسى بين صعاب الطريق وخرافات الأولين ذات الخيال الخصب ٠ فلم تكد قافلته تسير مع دليلين من رجال الجبل اصطحبا القافلة على عادة أهل الجبل حتى خمشت صدره الوساوس من مخاوف الصحراء خشية قطاع الطريق وبحار الرمال المتحركة التى تبتلع الفارس وفرسه وتظل تمتصه وهو يغوص فيها حتى يختفى تماما ، ثم تعود الرمال الى شكلها الأول وكأن شيئا لم يحدث ، وكذلك الجن التى تسكن الكهوف والتى سمع عنها ، والأرواح الشريرة التى تصيب الرجال والحيوان بالجنة والعمى ، والسعلاة والشق الذى يركب الفارس ويسوقه رغما الى حيث يأكل رأسه ، ثم يترك جسده لجارح الطير وقوافل القرود المتوحشة التى تعترض القوافل ، وترجم رجالها بالأحجار وتشق أوانى الماء وتخطف كل ما يحملون من زاد ، وتتركهم للعطش والجوع ، والموت الأكيد ٠

وكأى بطل فى أى عمل قصصى حينما يحتدم فى داخله الصراع بين الخيال والحقيقة ، أو بين الخرافات وما يشكل عالم الواقع فان البطل سرعان ما ينحاز لمنطق العقل دائما ٠

ولكن بطلنا هنا هو وقافلته سرعان ما يتجسد لهم عالم الخرافات كحقيقة ، اذ نجد بعض رجال القافلة حينما يبحثون عن الماء بسبب العطش فى (وادى الحيات) يعودون وكأن شياطين الجن تتبعهم وهم فى هلع ، بل ويموتوا بعدما يصابون بالعمى والبعض الآخر يقع فريسة لحيات صغيرة أهلكتهم وأهلكت جيادهم معهم ٠ ان القصاص (فاروق خورشيد) لم يضع فى ابداعه تفسيرا لما حدث أهى أرواح شريرة حقا ؟ أهى مجرد ثعابين بثت الهلع فى النفوس بمجرد رؤيتها ؟ وان كانت مجرد ثعابين هل حالة الفزع التى أصابت الرجال الباحثين عن الماء فى (وادى الحيات) هى التى أصابتهم بالعمى ؟ أو أن هذه الثعابين من النوع الذى يبخ سمه فتعمى أبصار الفرائس كما نسمع عن ذلك النوع المنتشر فى الهند وبعض أحراش أفريقيا ؟ لم يشأ المبدع القصصى أن يعطى تعليلا للموقف ، وتركنا نسبح مع أحداث القصة فى جو الخيال ، وأظن أن ذلك جاء عن عمد أن يوقع القارىء فى دائرة سحر المأثور الشعبى ٠٠ !

---

(١١) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١١٤ ٠

في الفصل التالي المعنون باسم (الأرواح الشريرة) يصحبنا القصاص (فاروق خورشيد) مع رحلة (مالك بن فهم) للبحث عن هذه الأرواح الشريرة وحقيقتها وهل لها وجود حقيقي أم هي سبحة من سبحات الخيال ؟!

قد يتبادر الى الذهن انها خيال محض ، ولكن ابداع القصاص يؤكد لنا انها موجودة ولا يكشف عن كنهها الا في نهاية هذا الفصل ، حيث يقوم (مالك بن فهم) بطردها من المنطقة بنفسه .. !

كيف كان ذلك ؟

وكيف توصل القصاص (فاروق خورشيد) الى اقناع القارىء بذلك ؟ هذه هي المهارة في العرض ومنطقة الأحداث .

نجد في البداية اشتداد العطش برجال (مالك بن فهم) ودوابه الى أقصى درجات الاحتمال ، ولم يكن من خيار أمام زعيم القافلة الا أن يذبح بعض ما يملك من الجمال لاستخراج ما في أجوافها من ماء لاستنقاذ حياة الرجال ، فلو لم يفعل هو ذلك لفعلته الشمس والصحراء بلهيبها الحار .

وفي لحظات الراحة يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) بأسلوب العودة الى الماضي ، أو ما يسمى باسم The Flash back

ويتناول بعض ذكريات (مالك بن فهم) وهنا يبدأ ظهور المرأة في القصة لأول مرة ، وتبدو وكأنها شربة ماء بعد طول ظمأ أحداث القصة التي تزخر بالرجال من أولها الى آخرها .

في هذه الذكريات تتربع (سالمة) على عرشها بلا منازع .

فمن تكون (سالمة) هذه ؟

يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) عنها في قصته (فارس الأزد) يصفها : « لم تكن من السبايا فقد كانت ابنة عمه ، يعرف لها قدرها وتعرف له قدره ، كانت هي سيدة بيته لها فيه الأمر والنهي على كل النساء . هي التي توزع عليهن المال والنوال ، وهي التي ترتب أمور طعامهن ، وهي التي تحدد ما يخصهن من الجواري ، وهي التي ترتب لهن منازلهن ، وترعى أموالهن ، وهي أيضا التي تفض ما ينشب بينهن من نزاع وخصومة وما أكثر الخصومة بين النساء (١٢) .

وبرغم أولاد (مالك بن فهم) الأربعة فزوجته (سالمة) لم تنجب بسبب عقمها ، بل هم من زوجات أخريات أسرهن في غزواته على القبائل . وكان حتما عليه وهو يحبها أن يبحث عن حل لكي يثمر زواجه بابنة عمه الأثيرة .

يقول القصاص (فاروق خورشيد) في ابداعه ليبين هذه المعاناة : « .. ولكن ماذا يفعل ؟ .. قالوا لابد من الفداء عند مذبح (الزهرة) وصحبها معه ، وسارا وحدهما الى المعبد القديم في بطن الجبل . وأمام المذبح في واجهته مثلث من حديد في جوف مربع ، ذبح ماقالته الكاهنة من كباش .. قدم الزبد والتمر والنبيذ ، وضمخت الكاهنة رأس (سالمة) وبطنها وثدييها وقدميها بدماء الذبائح . وأطلقت البخور الحاد الرائحة ، وتمتمت ورقت وصرخت ، ورقصت حول المذبح .. ولم تحمل (سالمة) ، وانتهى كل ذلك الى لاشيء

ولم ترض الزهرة ربة الخصب والعشق والنبيذ .. ولم يطلع على رحلتهما هذه أحد .. حين رجعا منها ظلت (سالمة) ثلاثة أيام لاتغتسل من دم الذبائح ، وكل ليلة تمر فوق مجمرة مليئة بالبخور المحترق الذى أهدتها اياه الكاهنة ، وعند ظهور الزهرة في السماء كان دائما مضجعهما .. ولكن كل هذا انتهى الى لا شيء » (١٣) .

---

(١٢) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٣١ .

(١٣) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٣٢ .

هذه الطقوس التى حفل بها عمل القصاص (فاروق خورشيد) هى نتاج البيئة العربية وما تفرزه من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية متوارثة .

فمن قبل أشار (القزوينى) فى كتابه (عجائب المخلوقات) الى بعض هذه المعتقدات العربية فى (الزهرة) قال عنها : « .. وأما الزهرة فسماها المنجمون (السعد الأصغر) لأنها فى السعادة دون المشترى ، وأضافوا اليها الطرب والسرور واللهو .. وأما خواصها فزعموا أن النظر اليها مما يوجب فرحا وسرورا ، واذا كان بالناظر اليها حرارات السل تخفف عنه . وزعموا أن من شأنها الشبق والباه والألفة ، حتى لو تزوج رجل امرأة والزهرة حسنة الحال وقع بينهما من المحبة والألفة ما يتعجب منه » (١٤) .

ولا عجب أن يغوص بنا القصاص (فاروق خورشيد) فى داخل الطقوس العربية القديمة من خلال ابداعه الفنى ، فهى رباط ما بين أجزاء الرحلة الصعبة (لمالك بن فهم) منذ بدأت رحلته مع الصحراء والحياة بصفة عامة .

من هذا الفلاش باك يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) الى الواقع المؤلم الجاف الذى يعانيه (مالك بن فهم) ورجاله ودوابه ، وتلك المحنة ـ محنة البحث عن الماء من جديد ـ ليجد نفسه وأتباعه قد وقع تحت طائلة اليهود الذين راحوا يساومونه على حياته وحريته وأتباعه وسلاحه وعتاده فى مقابل الماء ، لكى يتمكنوا من مقاومة الفرس المحتلين لعمان . هنا يتطرق القصاص (فاروق خورشيد) الى دعاوى اليهود فى امتلاك المكان كما جاء على لسان زعيمهم الرابض هو ورجاله والمهيمن على أفلاج الماء التى تنساب فى الصحراء : « لا مكان هنا الا لنا فقد ورثنا الأرض ، لأننا شعب الله المختار ، خصنا بكل الأرض ، وجاء جدنا سليمان على جناح الريح يحمله الجن فوق السحاب فشقوا لنا بأمره هذه الافلاج ليكون الماء لنا وحدنا هنا » (١٥) . وهذا الاستخدام للمأثور الشعبى العبرى له دلالاته وله مغزاه ، فهو أقرب الى لمس المشكلة العربية الراهنة ودعاوى اليهود فى امتلاك بعض أجزاء المنطقة العربية ، وفقا لشواهدهم وما يعتقدون ، ووفقا لأحلامهم وأغراضهم فى الاستيطان .

هذه المشكلة ناقشها باستفاضة الأستاذ (فاروق خورشيد) فى أحد فصول كتاب (فى بلاد السندباد) سماه (جن سليمان) مع بعض مرافقيه فى رحلته الى عمان . ويهمنا من هذه المناقشة الجزء الخاص بهذه الأفلاج والتى جاء فيها :

« قال طارق (أحد المرافقين) : نحن فى منطقة البلاد السعيدة التى عرفت بزروعها وجناتها من قبل التاريخ المدون ، والتى نشأت فيها حضارة من أعرق الحضارات القديمة . وحين عجزت الطبيعة أن تقدم النهر صنع الانسان السدود وحفر الآبار ثم صنع هذه الأفلاج العجيبة .. قلت (طبعا المتحدث هو المؤلف الأستاذ فاروق خورشيد) : لقد كان من أمجاد الأئمة فى عمان بناء الأفلاج أو حفرها بمعنى أصح ، ويعتبر هذا حدثا هاما عند المؤرخين ربما أهم من بناء القلاع . فيذكرون للامام سلطان بن سيف بناءه لفلج البركة كما يذكرون لسلطان بن سيف أنه أجرى سبعة عشر فلجا فى أماكن متعددة من عمان . وحين هزم الفرس وخرجوا من عمان كان أول مافعلوه هو ردم ما كان موجودا منها ، واضطر الأزد بعد انتصارهم أن يعيدوا فتحها من جديد .

ويضيف قائلا : « هناك دبلوماسى انجليزى رحالة اسمه (برترام توماس) ألف كتابا عنوانه (مخاطر الاستكشاف فى الجزيرة

---

(١٤) القزوينى ـ « عجائب المخلوقات » ـ ص ٣٠ جـ ١ كتاب التحرير ـ اصدار دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة ـ العدد ١٢٦ .

(١٥) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٤٦ .

العربية) وقف مثلنا مندهشا أمام ظاهرة الأفلاج فسأل شيخ قبيلة تقطن الى جوار أحد الأفلاج من الذى بنى هذه الأفلاج المائية ؟ ويحكى قائلا ٠٠

فأجاب سالم دون تردد : ان الذى بناها هو سليمان بن داود ٠٠ ولكنى ٠٠

قلت : ان الملك سليمان لم يأت الى هذه المنطقة ، خاصة وأن أنظمة هذه الأطلال تعود الى قرون سابقة ٠٠ فضحك الشيخ من قولى وقال : الله يسلمك لقد جاء الملك سليمان الى هنا فى موكب على أجنحة الريح ٠٠ فعدت أسأله : ولكن من الذى قام ببناء هذه الأفلاج ؟ ومن هو العنصر الذى قام ببنائها ، الفرس أم العرب أم غيرهم ؟ فقال : الله أعلم ، ربما كان من صنع الجان ، وليس من صنع أشخاص مثلى ومثلك » (١٦) ٠ واذا كان المبدع القصصى (فاروق خورشيد) قد جعل من طرد اليهود من المنطقة وانتصار (مالك بن فهم) عليهم هدفا تحقق ، فهل فى الربط بين هذا الطرد وطرد (الأرواح الشريرة) التى عنون بها هذا الفصل قصد مقصود من المؤلف القصاص ؟

فى الغالب انه قصد ذلك ٠

وفى الفصل الأخير والذى عنوانه « تحرير عمان » يقترب الأستاذ (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى من وقائع تاريخ فرسان الأزد اقترابا لصيقا ، حيث يورد فى قصته (فارس الأزد) أحداثا تاريخية حدثت بالفعل ، بل ويضمن ابداعه القصصى فقرات كاملة منها داخل نسيج العمل القصصى ذاته ٠

هذه القضية فحواها الى أى حد يمكن للأديب أن يقترب أو يبتعد عن الأحداث التاريخية اذا ماتعرض لها فى ابداع أدبى أو فنى ؟

هل يمكن له أن يستعين بنفس الأحداث دونما تغيير أو تحريف ؟ ٠٠ أم انه يمكن أن ينطلق على سجيته محررا دونما قيود تحد من حركة فكره وقلمه ؟ فى اعتقادى انها مسألة غير مقننة ٠ فلا يمكن وضع لوائح وقوانين تنظم ابداع الأديب أو الفنان اذا ما تعرض للتاريخ٠ الا فيما عدا الحقائق التاريخية ذاتها التى يجب ألا تمس وألا تحرف وفقا لأية رؤى ابداعية أو غير ابداعية ٠

ولكى نزيد الأمر وضوحا فاننا نضرب مثلا من داخل العمل الأدبى نفسه الذى نتعرض له ٠

ففى صفحة ١٨ من كتاب « قصص وأخبار جرت فى عمان » جاء فيها تلك الفقرة التى تصف تجهيز (مالك بن فهم) لتحرير عمان : « وبلغه أن بعمان الفرس ، فعد عساكره ، فيقال انهم كانوا ستة آلاف فارس وراجل ، فاستعد ، فأم عمان وجعل على مقدمته ابنه هناءة ، ويقال فراهيد ، فى ألفى فارس من صناديد قومه » ٠ هذه الفقرة التاريخية استفاد منها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزد) فى عدة جمل حوارية على النحو الآتى :

« ضحك (مالك بن فهم) ، وهو يقول :

ــ لاتوجد على الأرض قوة لاتقهر أيها السيد زاهر ٠ فكل قوى هناك من هو أقوى منه وأشد بطشا ٠ والآن وقد استراح القوم واستقروا فوجهتنا عمان ٠

قال فراهيد :

ــ هذا ما انتظرته منذ مجيئنا الى هنا ٠

قال مالك :

ــ قل لهناءه يهيىء الفرسان والمحاربين ٠ أما أنت يافراهيد فاختر ألفين من الفرسان وتقدم أمام الركب حتى تدخل عمان فعسكر هناك ، وأجد اختيار مكان معسكرك ، وأرسل أمامك بالبصاصين يعرفون مواطن القوة والضعف فى أعدائنا وانتظر حتى نصل اليك بجموعنا ٠٠ » (١٦)

ان المعلومة التاريخية التقريرية قد انتظمت داخل نسيج الحوار القصصى فى انسجام تام

---

(١٦) فاروق خورشيد ــ نفس المرجع السابق ــ ص ١٥٠

(١٦) فاروق خورشيد ــ نفس المرجع السابق ــ ص ١٥٤ ٠

لا يجعلها نغمة ذات نشاز فى ايقاع القصة ، وهذه فى حد ذاتها مزية يمتاز بها القصاص (فاروق خورشيد) ، وهى أن يطوع المعلومة التاريخية ويلحمها فى ابداعه القصصى فيظهر متجانسا ٠

وفى نفس الصفحة من الكتاب التاريخى السابق نجد الفقرة التالية :

« فلما وصل الشحر (ساحل البحر بين عمان وعدن) تخلف (مهرة بن حيلات بن لحاف ابن قضاعة بن مالك بن حمير) فنزل الشحر ، فسار مالك حتى دخل عمان بعسكره فى الخيل والعدة والعدد ، فوجد بها الفرس من جهة الملك دارا بن [جزء غير مكتوب] وهم يومئذ أهلها وسكانها ، والمتقدم عليهم المرزبان [جزء آخر غير مكتوب] الملك ٠ ٠ » ٠

هذه المعلومات التاريخية ينسجها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى على النحو الآتى عندما أخذ يبين موقف تعبئة هناءة للجيش الا شيئا ينقصه : « التفت مالك الى هناءة مستفسرا فقال هناءة :

ـ ان مهرة بن حميدان بن الحاف بن قضاعة ابن حمير يريد أن يتخلف بقومه هنا ، وأن ينزل معهم الشحر ، ولايكمل معنا المسيرة ، فقد أعجبه الكلأ والماء هنا ومن فى الشحر من الأعراب قلة ولن يضيرهم نزوله بأرضهم ، بل لقد تكلم مع شيخهم بالفعل وحصل على موافقته أن ينزل بأرضهم دون قتال ٠

أطرق (مالك بن فهم) متأملا ما أخبره به هناءة ، وأدرك سر قلقه وتخوفه ، ثم رفع رأسه الى ابنه وابتسم فى وجهه المقطب العابس وقال :

ـ ان مهرة بن حميدان ليس من أتباعنا أو من رجالنا انما هو حليف من الحلفاء الذين ساروا معنا يبتغون من هذه المسيرة خيرا ، ولست أملك أن آمره بشىء ٠ ٠ » (١٧) ٠

ونلاحظ هنا أن القصاص لم يكتف بالاستفادة من المعلومة التاريخية وحسب ، بل أخذ يعمق فى الشخصية التى تخلفت عن الركب ، هذا فضلا عن انه أورد سبب تخلفه عن الركب وهو السبب الذى لم يلتفت له كاتب التاريخ ٠ طبعا من الممكن أن يكون هذا السبب غير حقيقى ، وأن يكون التخلف لأسباب أخرى ، ولكن أن يملأ الأدب والابداع ثغرات ما تركه التاريخ ، فهذا يعد فى حد ذاته سببا وجيها فى اقناع القارىء بتسلسل الأحداث فى العمل الأدبى وبالتالى يصبح كل شىء ممنطقا ٠

وسنلاحظ على استخدام القصاص (فاروق خورشيد) لفقرات من الأحداث التايخية انها لم تكن قيدا عليه بقدر ما دللت على مهارته فى استيعاب التاريخ ونسج هذه الأحداث فى ابداعه القصصى ٠

من هذا الاستخدام الجيد اظهار موقف (مالك بن فهم) عند تحريره لعمان يقول التاريخ عن تحرير عمان : « ٠٠٠ ثم لم يكن للفرس ثائب ، وولوا منهزمين على وجوههم فاتبعتهم فرسان الأزد ، يقتلون ويأسرون ولحقوا بهم ، فقتلوا منهم خلقا كثيرا وجعلوا يطلبونهم حيثما لقوهم ، وأدركوهم ، ولم يغب عنهم الا من ستره الليل ، وتحمل بقية الفرس فى السفن وركبوا البحر الى فارس واستولى (مالك) على عمان ، وغنم جميع أموال الفرس وأسر منهم خلقا كثيرا ، ومكثوا فى السجن زمنا طويلا ، ثم أطلقهم ومن عليهم بطعامهم وكسائهم وزودهم ووصلهم فى السفن الى أرض فارس » (١٨) ٠

فالتاريخ هنا يهتم بابراز خبر هزيمة الفرس على يد (مالك بن فهم) ثم اظهار مدى عفوه عن أسراه منهم ٠

أما فى ابداع القصاص (فاروق خورشيد) فان صورة (مالك بن فهم) تأخذ شكلا أكثر عمقا ٠ فحينما تكلم معه ابنه (معن) عن رئاسة العبيد بعد النصر نجده يضحك ويقول لابنه :

---

(١٧) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٦ ٠

(١٨) أبو سليمان محمد المعولى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥ ٠

ـ لم يعودوا عبيدا من اليوم يامعن ، بل هم أحرار لهم ما للأحرار من حق ، وعليهم ما على الأحرار من واجبات :

صاح زهير فرحا :

ـ هذا فعل السادة الأماجد يا مالك بن فهم ، اليوم كتب لك فعل يذكره الناس من بعدك ٠

ضحك معن وقال :

ـ وماذا ستفعل بهؤلاء الأسارى من الفرس الذين يتساقطون فى أيدينا بالمئات ٠ والسبايا من النساء والأطفال والعبيد ؟

قال مالك :

ـ الكل فى السجون ٠٠ أما العبيد فلهم ما لعبيدنا من حقوق أما السادة فسترى فيهم أمرنا (١٩) ٠

ان الابداع القصصى هنا يرسم (مالك بن فهم) محررا للعبيد ، وهؤلاء العبيد ليسوا عبيده وحسب ، بل عبيد الأعداء الذين أسرهم عند تحرير عمان من قبضة الفرس ٠ فالقصاص (فاروق خورشيد) يرسم (مالك بن فهم) محررا لا للأرض وحسب ، بل وللانسان كذلك ٠

***

خلاصة الأمر ان قصة (فارس الأزد) متعة أدبية على مستوى فائق من الكتابة القصصية المحنكة ٠

وهذه المتعة تتحقق فى عدة أشياء حقيقية لافى شىء واحد ٠

● أول هذه الأشياء الاكتشاف فى حد ذاته لسيرة شعبية عربية مجهضة لم يلق الضوء عليها من كتاب القصة ولا من المهتمين بالأدب الشعبى أو الأدب الرسمى فالفضل كل الفضل يرجع للأستاذ (فاروق خورشيد) فى اكتشافها ، واستولاد ابداعه القصصى من هذه السيرة الشعبية العربية المجهضة عمل يحسب للقصاص الأستاذ (فاروق خورشيد) وحده ٠

● ثانى هذه الأشياء أن أسلوب الكاتب فى هذه القصة المستولدة من السيرة المجهضة جاء رشيقا وسلسا الى أبعد الحدود ٠

يكفى أن يجد الانسان نفسه وهو يطالع أحداث القصة مندمجا اندماجا كليا مع وقائعها يحس بنفس احساس أبطالها فى السراء والضراء ٠ حتى فى مشاهد العطش والبحث عن الماء ، هذه المشاهد لقوة تصويرها تشعر الانسان بالظمأ والعطش الدائمين اللذين لاينتهيان الا بعد عثور أبطالها على موارد الماء وسط الصحراوات القاحلة ٠

وسيجد المطالع لهذه القصة أن فيها المواقف الحربية والخطط القتالية مرسومة بمهارة فائقة يحس الانسان من خلالها أن كاتبها كان ذات يوم قائدا عسكريا متمرسا بأعمال الحرب والطعن والقتال ٠ وهى مهارة قد اكتسبها ـ ولاشك ـ من اطلاعه على العديد من الخطط العسكرية العربية فى كتب التراث والأدب العربيين ٠

وتذخر القصة بالعديد من التعبيرات البلاغية الزاقية الجميلة ٠ منها على سبيل المثال لا الحصر :

حينما غاص الكاتب داخل أعماق (مالك بن فهم) بعد قراره بالرحيل قائلا : « ٠٠ فقراره بالرحلة نهائى مهما حن قلبه الى الأرض التى شاهدت سعادته وغزواته وحبه وأمله ٠٠ ولكنه لايستطيع أن يبعد هذا الحزن الهادىء الذى يمر به فيغلفه فى ضباب من وجدان مبهم لا يستطيع تحديده ومعرفته ٠٠ » (٢٠) ٠

وحينما وصف الكاتب قدرة التحمل فى حوار الدليل (زهير) قائلا :

---

(١٩) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٧٣ ٠

(٢٠) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٤ ٠

ـ « ما كنا نحتمل ما تفرضه الصحراء علينا من عناء ان لم نكن قادرين على استقطار لحظات السعادة من شقائها وتعسها ٠٠ » (٢١) ٠

وحين وصف الكاتب لحظة هجرة (مالك بن فهم) بعد مقتل الكلبة (غريبة) الأثيرة لديه قائلا :

« كل الرجال يومها ساروا مع مالك بن فهم ولم يبق فى المضارب الا الحزانى والتعساء ، والآكلون بنانهم أسفا ٠٠ » (٢٢) ٠

● وثالث هذه الأشياء براعة القصاص فى توظيف عناصر المأثورات الشعبية العربية داخل نسيج العمل القصصى كالحكايات عن الأفلاج التى حفرها جن سليمان والأرواح الشريرة ، هذا فضلا عن ذكره لبعض الأمثال العربية فى القصة ، وبعض التشبيهات المستوحاة من البيئة الصحراوية ٠

وعلى الرغم من ختام هذه القصة بعبارة من كلام المؤرخ (سرحان بن سعيد الأزكوى) العمانى فى كتابه « كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة لكى يحس القارىء بأنه لصيق بالتاريخ العمانى الا أن بصمات ابداع الكاتب والقصاص (فاروق خورشيد) واضحة على العمل كله ، تثبت مهارة من قام بعملية استولاد قصة (فارس الأزد) من داخل رحم سيرة شعبية عربية أجهضت فى غفلة من الزمان ٠٠ !

---

(٢١) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٠ ٠

(٢٢) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ٩٣ ٠

ملاحم العصر الفضى

دراسة فى الشعر الملحمى المكتوب

د. أحمد عتمان

ولد ماركوس انايوس لوكانوس (M. Annaeus Lucanus) فى ٣ نوفمبر ٣٩ م ومات فى ٣٠ أبريل عام ٦٥ م • وأبوه هو ميلا أخو سينيكا الفيلسوف • وهاجر ميلا من قرطبة بجنوب أسبانيا الى روما عندما كان لوكانوس طفلا لا يتعدى الثمانية شهور • وفى روما انخرط فى مراحل التعليم التى تنتهى فى العادة بمدرسة الخطابة حيث حقق نجاحا ملحوظا • ودرس لوكانوس أيضا الفلسفة على يد الرواقى كورنوتوس • وواصل لوكانوس تعليمه فى أثينا حتى استدعاه نيرون الذى قربه منه وعينه فى منصب الحاكم المالى والعرافة • وفى عام ٦٠ م فاز لوكانوس فى « الألعاب النيرونية » (Neronia) بجائزة عن قصيدة يثنى فيها على نيرون • وفى عام ٦٢ أو ٦٣ م نشر الكتب الثلاث الأولى من ملحمته « الحرب الأهلية » Bellum Civile ودب الخلاف بينه وبين الامبراطور لسبب أو لآخر • المهم أن نيرون أبعده عن كل نشاط عام أدبى وغير أدبى • فانضم لوكانوس يأسا الى مؤامرة بيسو التى حيكت ضد الامبراطور وانتهى الأمر بأن أجبر

(*) سبق ان تناولنا على صفحات هذه المجلة الموقرة (عدد ١٨ ، يناير - مارس ١٩٨٧ ص ٣٦ - ٤٩) موضوع « التقنية الشفوية للمنشد الملحمى » ثم تابعنا هذا الموضوع فى كتابنا ‥ الأدب الاغريقى تراثا انسانيا وعالميا » الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٨٧ • وأتبعنا ذلك بدراسة للشعر الملحمى اللاتينى فى اطار كتابنا « الأدب اللاتينى ودوره الحضارى • حتى نهاية العصر الذهبى » سلسلة عالم المعرفة سبتمبر ١٩٨٩ • وفى هذا المقال نحاول تبيان « التقنية الكتابية » للشعر الملحمى الذى يؤلف فى كتب للقراءة لا للانشاد الملحمى الأصيل • ونأمل معاودة تناول هذا الموضوع فى كتابنا الذى يعد الآن للنشر تحت عنوان ‥ الأدب اللاتينى ودوره الحضارى • العصر الفضى » •

لوكانوس – عندما انكشفت خيوط المؤامرة – على الانتحار مثل عمه سينيكا الفيلسوف .

ونسبت الى لوكانوس أعمال كثيرة شعرية ونثرية ووصلتنا بعض عناوينها ولكن لم يصلنا كاملا سوى « الحرب الأهلية » . ولنبدأ الحديث عنها بما قاله بترونيوس (الساتيريكا ، ١١٨ ، ٦) :

« أنظر الى موضوع الحروب الأهلية **الهائل . فمنذا الذى يأخذ على عاتقه هذا الموضوع .. ؟ لابد وأنه ينوء بهذا العبء** الثقيل . فالأحداث التاريخية ليست هى مادة الشعر والأفضل أن يعالجها المؤرخون . وبدلا من ذلك فعلى الروح المنطلقة للشاعر أن تغوص فى حبائل الحبكة وحيل الآلهة وفيض من المادة الاسطورية . عندئذ ستكون المحصلة النهائية رؤى تنبؤية لا شهادة انسان أقسم على صدق **ما يقول » .**

وقال كوينتيليانوس عن لوكانوس انه **يصلح أنموذجا للخطباء لا للشعراء وهذا ما يتفق** مع رأى مارنياليس الذى قال ان لوكانوس قد ضحى بلقب الشاعر . ولا تلزمنا هذه الآراء **بأن نتخذ موقفا عدائيا من لوكانوس كشاعر فلنا** أن نتحفظ عليها بوصفها تعبيرا عن موقف سلفى متشدد من التجريب والتجديد فى الشعر اللاتينى . ولنا أن نحذر من هذا الفصل التعسفى بين الشعر والنثر ومن عدم ثقة القدامى فى المحتوى الفكرى للأشعار .

لقد كان لوكانوس خطابيا وشاعريا فى نفس الوقت وليس من الضرورى أن يتناقض هذا الجانب من موهبة المؤلف مع ذاك . كما أن الخطابية ليست بالشىء الجديد على الشعر اللاتينى فلها معه تاريخ ليس بالقصير .

تبدأ ملحمة « الحرب الأهلية » بداية تذكرنا بنهايات العصر الجمهورى ورويدا رويدا نكتشف تعاطفا متزايدا مع الحزب الجمهورى . وما كان للوكانوس أن يفعل غير ذلك طالما أنه **يقدم بومبى وهو يقترب من الموت .** أما كاتو فيبرز فى هذه الملحمة حكيما رواقيا مرموقا . كما أن الخطابية المميزة لهذه الملحمة تتطلب قدرا من التمرد على الدكتاتورية القيصرية . ويقال ان بنية الملحمة ككل كان مخططا لها أن تكون رباعية فتشغل قصة قيصر الكتب الأربعة الأولى وتبلغ الذروة بموت أكبر مناصريه كوريو .

وتدور الأربعة كتب التالية أى من الخامس الى الثامن حول مصير بومبى الذى يحتل موته النصف الثانى من الكتاب الثامن . وينكسر هذا المسار فى الكتاب العاشر أى فى منتصف الرابوع الأخير لأنه كان من المفترض أن ينتهى هنا هذا الرابوع . أى بموت وتأليه كاتو . وهكذا تشى ملحمة لوكانوس نفسها بموقف صاحبها المعارض لقيصر بوصفه امبراطورا طاغية ، ووغدا رواقيا .

وعلى أية حال فلا يقبل الدارسون جميعا هذا التكوين الرباعى للملحمة . وهناك من يطرح فكرة التكوين السداسى أى أن الملحمة تقع فى مجموعتين كل منها مكونة من ستة كتب . أما الباحث المدقق فيجد أن أسلوب لوكانوس فى النظم يقوم على تقديم الحدث المستقل تلو الحدث الآخر دون ربط كاف بينهما . يضاف الى ذلك أن الملحمة لم تكتمل مما يمنعنا من اعتماد تركيبة بنائية معينة وترتيب نتائج نقدية عليها . انها ملحمة على النقيض من « الاينيادة » أى لا تظهر الا أقل القليل من الوحدة العضوية وليس لها **بطل واحد ، اذ يتقاسم البطولة ثلاثة هم بومبى** وقيصر وكاتو هذا بالاضافة الى شخصيات أخرى مساعدة مثل يوليا وكوريو .

يبدو بومبى فى هذه الملحمة أقل الشخصيات الرئيسية تأثيرا ، ويعد موته الرواقى فى الكتاب الثامن فشلا أدبيا . ذلك أن لوكانوس يضيع وقته وجهده فى استخراج الأحكام الأخلاقية على حساب الفن الروائى . أما تأليه بومبى فى الكتاب السابع فقد بلغ حدا من الاسراف فى التصوير الخيالى بحيث لا يمكن تصوره فردا من الواقع الفعلى . وكان الأحرى ببومبى باعتباره واحدا من مشعلى نار الحرب الأهلية أن يموت على مذبح القضية الهامة والرئيسية فى الملحمة وهى الجمهورية .

ومع كل الجهد المبذول من جانب لوكانوس فى رسم شخصية بومبى فان الأخير لم يفلح فى أن يصبح شهيدا رواقيا (Prokopton)

ولعل كاتو هو فعلا الذى يعد فى هذه المسرحية مثلا (exemplum) للحكمة الرواقية ، ولو أن تصوير لوكانوس له يبدو آليا . أما قيصر فهو مثل الاسكندر الأكبر المقدونى أو « اللص السعيد » (felix praedo) ومن ثم فهو يعتبر خير سلف لأبطال كريستوفر مارلو بوصفه انسانا بالغ الطموح شيطانى الموهبة يضع نفسه فى مواجهة الطبيعة والبشرية لكى يخضع الجميع لرغباته هو . وفى شخص قيصر نرى كيف أن الفوضى تعم الكون منطلقة من جرثومة الفساد فى نفس واحد من البشر . وهذه فكرة رواقية صميمة نجدها مسيطرة على الملحمة .

وشاع عنوان « فرساليا » (Pharsalia) كعنوان لملحمة لوكانوس « الحرب الأهلية » وجاء ذلك نتيجة لسوء فهم البيت رقم ٩٨٥ من الكتاب التاسع . ويدل العنوان « الحرب الأهلية » دلالة قاطعة لا لبس فيها على موضوع الملحمة . وكان موضوع الحرب الأهلية قد أصبح مألوفا فى التدريبات الخطابية (١) وفى كتابات سالوستيوس و « زراعيات » فرجيليوس وأغانى هوراتيوس وحتى اليجيات بروبرتيوس . ولهذا الموضوع – كتيمة (thema) أدبية – جذور فى الأدب الاغريقى نفسه . وتتمثل الفكرة الأساسية فى هذه الكتابات فى أن الكون كيان متسق ومتوازن وأن المجتمع المثالى هو المجتمع الذى يتبع قوانين الطبيعة . فعلى كل موجود أن يراعى موقعه ومكانته فى الخطة العامة لنظام الكون . أما من يتخطى حدوده كأن يطمع فى ما ليس له من ممتلكات أو سلطات فانه يتسبب فى اندلاع نيران الصراع الدموى لأنه هكذا يطلق العنان لقوى الشره والطموح وتصبح الطبيعة نفسها ضحية الانسان . يؤدى تصارع الرغبات الى نشوب الحروب الأهلية وعندئذ تتجاوب الطبيعة لهذه الفوضى بفوضى أخرى كونية . وهكذا يعانى الانسان والطبيعة عندما تتعارض القيم الانسانية . وفى مكان الحلال (fas) يتربع الحرام (nefas) يقول لوكانوس فى البيت الثانى من ملحمته : « نحن ننظم الشعر فى الشرعية التى خلعت على الجريمة »
(Iusque datum sceleri canimus)

وعن الفوضى الكونية الناجمة عن صراع الرغبات الانسانية يقول لوكانوس (الكتاب الثانى البيت الأول وما يليه) :

« الآن كشف النقاب عن غضب الآلهة .

وبدت فى الكون نذر الحرب

أما الطبيعة العليمة بالغيب

فقد نقضت قوانين وأعراف الحياة

وانبعثت وحوش الغابة وأعلنت الحرب الأهلية »

وفى مجال آخر يقول الشاعر (الكتاب السابع البيت الأول وما يليه) :

« وأشرقت الشمس الحزينة من المحيط

(أى من الغرب)

وساقت خيولها بصعوبة أكبر من ذى قبل

على طريق معاكس لمجرى السماء الطبيعى»

فهنا نرى الشمس تشرق من الغرب وناهيك عما يحدث عندما يختلط الشروق بالغروب !

يرفض لوكانوس أن يكون مجرد راوية للأحداث التاريخية وذلك على نقيض ما فعل فرجيليوس فى « الاينياده » فالأخير يعترف بأنه يقدم أسلوبا عاطفيا وأخلاقيا فى سرده للأحداث التى مع ذلك لا تفقد طابعها الملحمى . وعند لوكانوس يكاد يختفى التتابع الزمنى من جراء أو وراء التعليقات الأفقية الراكدة وهى تعليقات مسطحة وأغلبها حكم أخلاقية . ونضرب على ذلك مثلا من الكتاب السابع (أبيات ٤٧٠ – ٤٧٥) عندما يصل لوكانوس الى وصف معركة مهمة ويبلغ الذروة فيقول :

« عاقبت السماء كراستينوس لا بالموت وحده – فالموت عقوبة تنتظر كل البشر –

ولكن بأن يحتفظ جسده الميت بالقدرة على الحس والشعور

ذلك لأن السهم (lancea) **الذى كان بيده**

(١) Seneca Rhetor, Controv, II, I. 10-11.

« هـــو الذى بدأ المعركة ولطخ فرساليا بالدم الرومانى

يالهُ من جنون فتــاك

وعندما أمسك قيصر بأسلحته ألم تك هنـاك

يد أخرى سبقته الى ذلك ؟ »

اذن فالجانب الأخــلاقى هو المسيطر ويأتى الحدث فى المرتبة الثانية ٠

ويفعل لوكانوس شيئا مماثلا بالنسبة للأسلوب والوزن فهو لا يتبع التقليد الملحمى المألوف ٠ اذ نجــده يتجنب عمــدا سلاسة الوزن السداسى الڤرجيلى مصرا على تبنى ايقاع غير موسيقى واشبه ما يكون بالنثر الموزون أو ما يعرف « بالنظــم » (logopoeia) أى الشعر الذى ليس فيه من الشعر شيء سوى اللغة ، فهو رقص ذكى فيمـــا بين الكلمات والأفكار والتحولات ٠ وعلى سبيــل المثال يستخدم لوكانوس بمعنى « جثة » كلمــة cadaver وهى جافــة ومحددة لا قبل لهـــا بالليونة والمرونة حتى أن ڤرجيليوس لم يستخدمها فى « الاينيادة » سوى مرتين ، ولم يستخدمهــا أوڤيديوس فى « التناسخات » سوى مرة واحدة ٠ هــذه الكلمة يفضلهــا لوكانوس حيث ترد فى ملحمته « الحرب الأهلية » ست وثلاثين مــرة ٠ ويفضل كذلك لوكانوس كلمة more الشائعــة فى الحديث اليومى على الكلمة الأكثر شــاعرية letum فالأولى ترد ١٢٦ مرة فى مقابل ٣٦ مرة تستخدم فيها الثانية ٠ والكلمتان بمعنى واحد هو « الموت » ، ويمكن أن نلاحظ لو أمعنا النظر فى اسلوب لوكانوس أنه نظم ملحمته وعينه على مفردات فرجيليوس ولكن لا لكى يقلدهـــا أو يتبناها بل لكى يتحاشاها ٠ وعلى النقيض من ذلك كان رد فعله بالنسبة لاوڤيديوس اذ اغترف منه الكثير من المفردات المتناثرة وكذا شيئا من تقنياته ٠

وهكذا كان تصرف لوكانوس بالموروث الملحمى فهو اما يتجنبه عمدا أو يضعه فى اطار مناقض لقيمه التى عندئذ تفقد معناها الأصـــلى ٠ وعلى سبيل المثـــال عندمـــا نرى العالم السفلى فى « الاينيادة » لڤرجيليوس نلتقى بالعرافة المقدسة سيبيل وبمؤسس السلالة الرومانية ٠ ومعهمـا نستقبل أبطال روما عبر التاريخ المقبل ٠ وفى مشهد مقابل عند لوكانوس نلتقى بشخص جبان وساحرة ماكرة ونرى انتصار الأوغاد فى رومـا وهكذا يحل الموت محل الميلاد ٠ والخلاف هـــو الذى يقهر العظمة لأننا فى زمن الحرب الأهلية حيث صارت الفضيلة هى الجريمة ٠ حقا يبدو لوكانوس فى قمة عظمته عندما يضع أمامه أنموذجا ملحميا ليعيد صياغته أو قلبه رأسا على عقب ٠ يقول الموروث الملحمى كما احتفظ به فرجيليوس ان الأبرياء هم الذين يخافون نذر الحـرب « اذ تضم الأمهات المرتعشات أطفالهن الى صدورهن » (الاينيادة الكتــاب الســابع بيت ٥١٨) ٠ أمـا لوكانوس فقد جعل المحاربين أنفسهم هم الذين يخشون نتيجة أعمالهم (الكتاب الســـابع بيت ٤٨٣ ـ ٤٨٤) :

« خافت الجيوش نفسها جنون افعالهـــا

حيث تـــرددت الأصــــداء فى الأرض من كل الأنحاء »

وهنا نتذكر الاستهلال الذى بدأ به لوكانوس ملحمته (الكتاب الأول بيت ٢ ـ ٣) :

« نحكى لكم كيف أن شعبا قويا قد أدار يده المنتصرة الى أحشائه ٠٠ يمزقها » (٢) ٠

يعرف حكم الأباطرة فيسباسيانوس وهو الأب (٧٠ ـ ٧٩ م) وتيتيـــــوس (٧٩ ـ ٨١) ودوميتيــانوس (٨١ ـ ٩٦ م) ولـــديه بعصر الأباطـــرة الفـــلاڤيين نسبة الى أسرة فلاڤيوس المتواضعـــة التى ينتمون اليهـــا وهى من رياتى

---

(٢) لمزيد من التفصيل حول أسلوب لوكانوس ومقارنته بالتراث الملحمى الاغريقى واللاتينى راجع :

J. C. Bramble, «Lucan» (in CH Lat. Lit.), pp. 533-557.

O.A.W. Dilke, «Lucan's Political Views and the Caesars» (in «Neronians and Elavians, ed D.R. Dudley), pp. 62-82.

Idem, «Lucan and English Literature», (ibidem), pp. 83-112.

M.P.O. Morford, The Poet Lucan, Oxford 1967.

F. M. Ahl, Lucan : an Introduction, New York, 1976.

(Reate) . المهم أنه ظهر ثلاثة شعراء ملحميون يعرفون باسم « الفلاڤيون » وهم فاليريوس فلاكوس (C. Valerius Flaccus) وبابينيوس ستاتيوس (P. Papinius Statius) وسيليوس ايتاليكوس (Silius Italicus) (أو كما يرد فى أحد النقوش) (Tiberius Catius Asconius Silius Italicus) وقد حاول كل من هؤلاء الشعراء الثلاثة أن يرث مكانة فرجيليوس فى الشعر الملحمى وهو طموح محمود ونية طيبة ولكن هيهات أن يتحقق لهم ما أرادوا ! واختلف كل من هؤلاء الشعراء عن الآخر فى الوسيلة والنتيجة حتى أن ما يجمع ملاحمهم أقل مما يفرق بينهما . ويتجلى صدق رأينا هذا حتى من النظرة الأولى لموضوعاتهم فاختار فاليريوس فلاكوس أسطورة الأرجونوتيكا التى سبق أن عالجها أبو للونيوس الرودسى . واختار ستاتيوس حرب السبعة ضد طيبة الأسطورة المرعبة التى تدور حول النزاع بين الأشقاء والانشقاق والانحلال وهو ما يقربنا من جو تراجيديات سينيكا وملحمة « الحرب الأهلية » للوكانوس . وأعرض سيليوس ايتاليكوس عن الأساطير وارتدى عباءة انيوس وفرجيليوس معا واختار موضوعا قوميا أى الحرب ضد هانيبال وقرطاجة ، انها اذن انشودة وطنية رومانية (carmen togatum)

ولد ستاتيوس فى نابلى حوالى عام ٤٥ م ومات فى سبتمبر عام ٩٦ م وكان أبوه شاعرا وصاحب مدرسة وتعلم ستاتيوس من أبيه بعض التقنيات الشعرية . ولما استقر فى روما اكتسب شهرة واسعة كشاعر ، فكان يلقى أشعاره على جمهور محتشد من معجبيه ، وتعرف على علية القوم ودخل بلاط دوميتيانوس الذى أمر بادخال الماء الجارى الى مزرعته فى ألبا حيث كان أبوه قد دفن . ومن المحتمل أن ستاتيوس فى عام ٨٩ م فاز بجائزة المباريات التى أسسها دوميتيانوس فى ألبا وكانت تعقد سنويا . ولكنه لم يكن محظوظا فى مباريات الكابيتول التى تقام كل خمس سنوات . عاش ستاتيوس مع زوجته كلوديا سعيدا مع أنهما لم ينجبا ومع أن كلوديا كانت لها بنت من زواج سابق . تبنى ستاتيوس ابنا ولكنه مات صغيرا . ويبدو أنه كان يعانى من مرض خطير وكانت زوجته تراعيه وتعالجه . وقرب موته عاد ستاتيوس الى مسقط رأسه فى نابلى حيث فارق الحياة قبل مقتل دوميتيانوس .

ومن بين الشعراء الفلاڤيين الثلاث اكتسب ستاتيوس مكانة بارزة فى تاريخ أوروبا الأدبى . فملحمته « الطيبية » (Thebais) و « الأخيللية » (Achilleis) قد قدرتا تقديرا كبيرا ، ودرستا على نحو واسع فى نهايات العالم القديم والعصور الوسطى ، رغم أن « الأخيللية » لم يكتمل تأليفها . وقد تأثر بهما كل من دانتى وبوكاشيو وتشوسر وتاسو وسبنسر وميلتون وبوب وغيرهم .

وكان على قصائد ستاتيوس المسماة «الغابات» أو « البستان » (Silvae) أن تنتظر أيضا حتى عصر النهضة لترى النور من جديد . وكانت الكلمة Silva تستخدم للدلالة على قصيدة المناسبات المرتجلة . وتقع مجموعة ستاتيوس هذه فى أربعة كتب من القصائد القصيرة التى قيلت فى مناسبات مختلفة ، واكتسبت شهرة واسعة بين كتاب اللاتينية الجديدة والعامية . ومن العجيب أن هذه القصائد — لا الملحمة « الطيبية » — هى التى ضمنت لصاحبها الخلود باعتبارها رائعة أعماله . ذلك أن الموت اختطف ستاتيوس قبل أن يكمل ملحمته الثانية « الأخيللية » اذ توقف فى البيت ١٦٧ من الكتاب الثانى . ومن ثم فما بقى لنا من هذه الملحمة عبارة عن مسودة وليس عملا كاملا . وكيف كان ستاتيوس سينظم قصة حياة أخيلليس من المهد الى اللحد ؟ تلك مسألة ستظل موضع تخمينات لا نهاية لها .

وليست « الطيبية » ملحمة رومانية قومية ، فهى لا تنطلق من دوافع وطنية قومية ، بل تدور حول أسطورة أوديب التى تصور أعرض مواقف الاختيار الأخلاقى والفلسفى . انها اذن ملحمة تتفق مع العصر الفلاڤى ولكنها لا تلتصق به التصاقا كاملا . ومع ذلك فان « الطيبية » هى أكثر فلاڤية فى الطراز على نحو يفوق اقتران « الفردوس المفقود » لميلتون بانجلترا كرومويل مثلا . فمن تراجيديات سينيكا و « الحرب الأهلية » للوكانوس استعار ستاتيوس وجهة نظر كونية لملحمته . « فالطيبية » هى بانوراما لتاريخ مكثف يجمع بين الكون والقدر ، الاله والانسان ، الخشوع والفسوق ، الفساد والصلاح . ومع أن ستاتيوس قد تحاشى قدر الامكان تبشيرية الرواقية فى « الحرب الأهلية »

للوكانوس الا أنه تبنى التفسير الكونى والمنهج السيكولوجى لهذه المدرسة الفلسفية .

ومن المعروف أن الدمار الذى يصيب أسرة ملعونة على توالى الأجيال هو الموضوع المفضل فى تراجيديات سينيكا ولا سيما سلالة تانتالوس ولا يوس . فالعنف يولد العنف والجريمة تزداد سوءا وتتكاثر . انه عالم كئيب ومعذب وقلما يخفف من فظاعته أى أمل فى المستقبل أو فعل الخير . وهذا الجو من الفساد الملعون هو الذى يحيط بأبطال « الحرب الأهلية » فى ملحمة لوكانوس . وفى « الطيبية » يقص ستاتيوس تاريخ أسرة يحكمها طاغية فاسد ومجنون . يقول ستاتيوس فى الأبيات الأولى للملحمة :

« تسيطر شعلة ربات الفنون على عقلى وتأمره بأن يروى

حكاية الحرب بين أخين شقيقين ، ورث كل منهما حكم

المملكة بالتوالى فاقتتلا من أجل هذا الحكم

بكراهية عميقة ، انها قصة طيبة الآثمة »

فالتفسخ العائلى والحرب والكراهية والفسوق والاثم ، كل هذه الأهوال ماثلة أمامنا منذ البيت الأول فى الملحمة كنوع من التجاوب لصرخات سينيكا ولوكانوس فى أعمالهما . انه تجاوب مباشر وله مغزى . وهنا نتذكر افتتاحية « الحرب الأهلية » للوكانوس ففيها يرد معنى الحرب بين شقيقين فى الوطن cognatasque acies الكتاب الأول بيت ٤) . ذلك أن الحرب بين قيصر وبومبى تشبه الحرب بين اتيوكليس وبولينيكيس بل ان الحرب الأهلية أسوأ . ومثل هذا النزاع بين الأشقاء عالجه سينيكا فى « ثيستيس » و « الفينيقيات » . وعلى أية حال ففى السطور التالية للافتتاحية يوجز ستاتيوس فى قائمة قصيرة مظاهر الجنون والمصائب التى أصابت السلالة الملكية فى طيبة (بيت ٥ ـ ١٦) ويؤكد أن موضوعه هو « بيت أوديب المضطرب » (Oedipodae confusa domus) (بيت ١٧) الذى تلفه حلقة مفرغة من اللعنة والدمار .

ومن الطبيعى فى ظل هذا الجو الكئيب أن يكثر النقاد الحديث عن تشاؤمية ستاتيوس فى حين أن الأخير يفاجئنا بنهاية تحض على التفاؤل . فتيسيوس ملك أثينا رجل ربانى يجسد المثل العليا للعدالة والرحمة . وهو الذى يجلب السلام والخلاص لطيبة ولأهلها فى خاتمة الملحمة (الكتاب الثانى عشر أبيات ٤٦٤ ـ ٨١٣) . ومهد المؤلف لذلك ببعض التمهيد ، اذ قال من قبل بوضوح انه لا أمل فى الخلاص قبل أن تختفى سلالة كادموس من على وجه الأرض . هكذا أنهى ستاتيوس ملحمته بشروق فجر جديد ، وهو بذلك يخالف سينيكا وكآبة النهاية فى تراجيدياته . بل انه يخالف «الاينيادة» نفسها حيث ختمها فرجيليوس بنهاية مزدوجة . ولكن علينا أن ننظر الى نهاية «الطيبية» من منظور رواقى . فوصول المنقذ أو المخلص ثيسيوس يرمز الى الولادة الجديدة للكون (mundus) التى تاتى بعد الحريق الكونى الشامل (ekpyrosis) . وجدير بالملاحظة أن وصول ثيسيوس رمز الخلاص يسبقه حرق اتيوكليس وبولينيكيس (الكتاب الثانى عشر بيت ٤٢٩ وما يليه) وتتبعه المراسم الجنائزية لموتى أرجوس (نفس الكتاب ٧٩٧ وما يليه) .

كان المصير المقدر سلفا هو المبدأ المحورى والاشكالى فى الفلسفة الرواقية . اذ استبعدت من عالمهم الارادة الحرة أو المقدرة على الاختيار لأن ما قرره القدر فى البداية لا مفر منه (Fatum) ولا بد من أن يقع فى النهاية ويتحمله البشر . هناك ترابط شعورى (sympatheia) بين الكون الصغير (الانسان) والكون الكبير (الطبيعة) وأى خلل فى أى منهما يصيب الآخر . ومن أول ملحمة « الطيبية » الى آخرها يلتزم ستاتيوس بهذين المبدأين أى الحتمية القدرية والنسق الكونى ، حتى أن خطايا البشر هى التى تلوث السماء وكل ما هو موجود من حولهم . وهذا كله يتفق فيه ستاتيوس مع رؤية سينيكا الرواقية .

المهم أن هذه الرؤية هى التى تغذى الصورة الشعرية عند ستاتيوس . ففى الكتاب الأول عندما يهرب بولينيكيس من بويوتيا الى أرجوس يسافر ليلا وسط عاصفة كونية وحشية الفظاعة (بيت ٣٣٦ وما يليه) . ومع أن وصف العواصف موضوع ملحمى تقليدى له سوابقه الا أن ستاتيوس هنا يركز على التداخل بين الكون والنفس الانسانية . فالاضطراب الذى يعانيه بيت كادموس

والجنون داخل نفس بولينيكيس تتجاوب معه السماء بجنون مماثل أو حتى أشد • كما أن شبح الليل نفسه هو الخلفية العامة لهذه العاصفة النفسية والكونية • وقبل أن تقع المعركة بين الأخين بقليل يغرق جوبيتر الأرض كلها فى ظلام كئيب (الكتاب الحادى عشر بيت ١٣٠ ـ ١٣٣) لأن الشر هنا هو المنتصر والمسيطر • أما المعركة نفسها التى تنتهى بمقتل الأخين على يد كل منهما الآخر فان أرواح العالم السفلى قد صعدت لتشاهدها (الكتاب الحادى عشر بيت ٤٣٢ ـ ٤٢٣) • ويسود الملحمة من أولها إلى آخرها هذا التناقض بين عالم النور وعالم الظلام وذلك بكل رموزهما الإسطورية وغير الأسطورية •

وفى رسمه للآلهة يتبنى ستاتيوس اتجاها واضحا للتعبير المجازى • واذا كان لوكانوس قد عزى ملحمته من التدبير الالهى الموروث فى الشعر الملحمى من أيام هوميروس فان ستاتيوس يحاول استعادة هذا التدبير الالهى

(deorum ministeria)

ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة تتفق مع نظامه الرواقى فى الملحمة • فجوبيتر قدير على كل شىء لأنه مسئول عن تنفيذ خطط القدر ولا يملك الآلهة الآخرون القوة لطرده ولو أنهم يستطيعون أحيانا تغيير بعض التفاصيل • وهذا التدخل الالهى فى الأمور البشرية موروث ملحمى ، لكن ستاتيوس لا يسمح للآلهة على أية حال بأن تقطع عليه تخطيطه الفلسفى العام لسير الأمور • ويقدم ستاتيوس بعض القوى الالهية الأخرى أى غير التقليدية ـ وان كانت الديانة الرومانية قد سبق واعترفت بها ـ مثل القيم المعنوية • فالفضيلة (Virtus) تتجسد الهة وتخاطب مينويكيوس Menoeceus قبل أن يقدم على تقديم نفسه أضحية فى حب طيبة وتقديسا للوطنية (الكتاب العاشر بيت ٦٣٢ وما يليه) • وتدخل تيسيفونى فى صراع درامى مع تجسيد « الاحساس بالواجب » (pietas) وذلك قبيل المعركة بين الأخين بولينيكيس واتيوكليس (الكتاب الحادى عشر بيت ٤٥٧ وما يليه) وتظهر الرحمة (Clementia) فى الكتاب الثانى عشر بيت ٤٨١ وما يليه كمفهوم مثمر ومجسد ينجز الكثير من الأفعال •

ولطالما اتهم ستاتيوس بأنه ضمن ملحمته « الطيبية » مادة عقيمة ولكن التحليل الدقيق يثبت نقيض ذلك • فملحمة بلا بطولة فردية لابد وأن تتعدد جوانبها • ولذلك نجد الشاعر يضمن ملحمته بعض ما ورثه عن التراث الملحمى القديم مثل موضوع حشد الجيوش (الكتاب الرابع بيت ١ ـ ٣٤٤ والكتاب السابع بيت ٢٤٣ ـ ٣٧٣) وموضوع نبوءات الموتى nekyomanteia الكتاب الرابع بيت ٤١٩ ـ ٢٤٣ ـ ٣٧٣) وموضوع نبوءات الموتى بيت ٢٤٩ ـ ٩٤٦) ومسابقات التفوق والمبارزات aristeia (الكتب من السابع الى الحادى عشر) • ولا تعد مثل هذه الموضوعات زوائد طفيلية لأنها تذوب فى المضمون الكلى للملحمة كما أنها تخدم الموضوع العام • وبالفعل يحاول ستاتيوس بسرده الكثير من الأساطير أن يمهد على نحو غير مباشر لأمر ما أو أن يعقد موازنة أو مقارنة بين الأحداث • ومن ثم يمكن اعتبار ملحمة « الطيبية » قوية فى وحدتها وتماسكها • فهى مثل « تناسخات » أوفيديوس طيعة ومرنة ولها بنية متعددة الجوانب والأشكال • ومع أن كل جزئية فيها تتمتع باستقلالية ما الا أنها تشكل فى مجموعها مادة متماسكة • وبعبارة أخرى فان كل جزئية لا تدل على شىء خاص بمفردها ولكنها تكتسب معناها كاملا عندما نقرنها بما يسبقها أو يلحقها أى عندما توضع فى سياقها العام • ومن ناحية أخرى فان « الطيبية » كعمل فنى متجانس لا يمكن فهمه الا فى ضوء المبدأ الرواقى عن تتابع الأسباب والنتائج •

(series causarum) (٣)

لقد سبق أن وضع كل من فرجيليوس وأوفيديوس وسينيكا ولوكانوس مستويات أدبية لا يمكن تجاهلها لمن يلحق بهم • حقا أنه كانت

---

(٣) عن ستاتيوس وملحمته « الطيبية » راجع D. Vessey, Statius and the Thebaid, Cambridge 1973. A.J. Gossage, "Statius" (in "Neronians and Flavians", ed. D.R. Dudley), pp. 184-235.

هناك فى أواخر القرن الأول الميلادى حركة مضادة يتزعمها كوينتيليانوس وتدين تجديدات سينيكا وابن أخيه لوكانوس فى الأسلوب . ولقد جاءت هذه التجديدات بعد التمهيدات التى أحدثها أوفيديوس بما أدخله من تغييرات اسلوبية على اللغة اللاتينية . ولكن هذه الحركة المضادة بزعامة كوينتيليانوس ما كانت لتعيد احياء النقاء الفرجيلى مرة أخرى فى أواخر القرن الأول الميلادى . فالملاحم الفلافية التى سعت لتحقيق هذا الغرض لا يمكن أن تعد نسخة من « الاينيادة » وليس لها من شرف الاقتران بهذه الملحمة الأنموذج سوى أنها حاولت الاقتراب منها .

وفى نهاية « الطيبية » (الكتاب الثانى عشر بيت ٨١٦ ـ ٨١٧) يقرر ستاتيوس أنه استسلم للأمر الواقع فرائعته تأتى دائما فى المرتبة الثانية بعد « الاينيادة » الربانية . وفى قصائده « البستان » يذكر زيارات متكررة قام هو بها لقبر فرجيليوس « معلمه الأكبر » . فهى زيارات تستهدف الاستلهام (الكتاب الرابع بيت ٥٣ ـ ٥٥) . ومثل هذا التقديس لفرجيليوس أظهره سيليوس ايتاليكوس اذ يذكر بلينيوس أنه لم ينقطع قط عن الاحتفال بعيد ميلاد فرجيليوس فى بذخ وأبهة وحرص يفوق ما كان يفعله فى عيد ميلاده الشخصى . وذكر بلينيوس كذلك أن سيليوس ايتاليكوس كان يزور مقبرة فرجيليوس باعتبارها معبدا (٤) ويذكر لنا مارتياليس أن سيليوس ايتاليكوس ـ الذى طالما تباهى بامتلاك الفيلات التى كان يسكنها يوما ما شيشرون ـ قد اشترى موقع قبر فرجيليوس وأحاله نصبا فخما (monumentum) (٥) وفى ملحمته « الحرب البونية » يقدم سيليوس التحية لفرجيليوس حيث يعتبره قرين هوميروس ونده (الكتاب السابع بيت ٥٩٢ ـ ٥٩٤) .

وبرغم كل هذه النوايا الطيبة فان ستاتيوس يقف على مبعدة متسعة من فرجيليوس فهو أقرب ما يكون الى سينيكا ولوكانوس . ولستاتيوس قصيدة يتحدث فيها عن لوكانوس بشىء من الاعجاب (« البستان » الكتاب الثانى ٧) . وبالنسبة لسيليوس ايتاليكوس الذى انكب على « الاينيادة » يغترف منها فانه كان انتقائيا بحيث لا يمكن الزعم بأنه فرجيلى خالص . انه يدين بالكثير لأوفيديوس ولوكانوس الذى أقام ملحمته على التاريخ من قبل فرأى فيه سيليوس ايتاليكوس أنموذجا . ويذهب سيليوس ايتاليكوس الى ما وراء ذلك فيحسب نفسه وريثا لانيوس حيث يثنى عليه ثناء مستطابا فى ملحمته (الكتاب الثانى عشر بيت ٣٩٣ ـ ٤١٤) . ويعتبره رائدا فى حب القديم والحفاظ على التراث . أما ستاتيوس فيصف انيوس بأنه « غير صقيل و «جاف» («البستان» الكتاب الثانى ٧ ، ٧٥). وعلى أية حال فان دين « حوليات » انيوس على « الحرب البونية » لسيليوس ايتاليكوس لا يمكن أن نقطع به قطعا حاسما لفقدان الملحمة الأقدم وبصفة عامة كان فاليريوس فلاكوس هو الأقرب الى روح فرجيليوس ولكن نظرتنا لهذا الاقتراب من فرجيليوس قد تتغير اذا وضعنا فى الاعتبار أن أوفيديوس أيضا له تأثير ضخم على فاليريوس فلاكوس ولا سيما فى التقنيات الشعرية .

لم يكن الملحميون الفلافيون أقل من الأوغسطيين فى لجوئهم للشعر الاغريقى للاغتراف من كنوزه الثمينة . وكان النبع الرئيسى لفاليريوس فلاكوس هو السكندرى أبوللونيوس الرودسى ولكنه لم يكن مقلدا تقليدا أعمى . وأخذ كل من ستاتيوس وسيليوس ايتاليكوس الكثير من النبع الأصلى للشعر الملحمى برمته آى هوميروس معتمدين فى ذلك أحيانا على فرجيليوس وأحيانا أخرى على نفسيهما . وبالنسبة لستاتيوس بوجه خاص كان الاتصال بالفكر الاغريقى أيسر لأنه من نسل سلالة اغريقية . فهو من مواليد نابلى ، المستعمرة الاغريقية القديمة والتى كانت لا تزال فى العصر الامبراطورى ـ كما يقول ستاتيوس نفسه (« البستان » الكتاب الثالث ٥ ، ٩٤) ـ موضعا تجانست فيه وتوافقت الحرية الاغريقية (Graia licentia) والشرف الرومانى (Romanus honos) . وكان أبوه شويعرا ومدرسا للأدب الاغريقى وشارحا لأشعاره القديمة . ويلاحظ أن ستاتيوس قد أفاد من

---

(٤) Plinius, Epist III, 7, 8.

(٥) Martialis, XI, 84, 49.

مسرحيـــات يوريبيـــديس « الفينيقيـــات » و « الضارعات » وغيرهما · وأخذ ستاتيوس من كاليماخوس السكندرى أســطورة لينـوس وكوروبوس وعرف هذا الشاعر الرومانى أيضـا كـلا من أبوللونيوس الرودسى وأنتيماخوس من كولوفون ·

والى عهد قريب كان الدارسـون المتخصصون يعتبرون الفلاڤيين أشرف قليلا من أن يكونوا مجرد ناقلين أو حتى لصوص · أما الدراسات الأدبيـة الحديثة (٦) فقد ردت لهم بعض الاحترام المفقود · وهذا يصدق بصفة خاصة على ستاتيوس · أمـا فاليريوس فلاكوس فقد بذل أقصى ما يستطيع من أجل أن يعيد الى ياسون البطولة التى افتقدهـا عنـد أبوللونيوس الرودسى · وحتى سيليوس ايتاليكوس أقـل الفلاڤيين أصـالة فلم يتردد فى تغيير بعض أحـداث الحروب البونية لكى يعطى منظـورا فلسفيـا أوسـع وأوقع · واذا كان ستاتيوس قد حقق بعض الازدهار فى أواخـر العصر الامبراطورى وابان العصور الوسطى وعصر النهضـة فـان فاليريوس فلاكوس وسيليوس ايتاليكوس قد انحدرا بسهولة الى هوة النسيان بعد زمن قصـير من حياتهما · فلم يتم اكتشـاف « الأرجونوتيكا » و « الحروب البونية » الا ابان عصر النهضة الايطاليـة · وعندئذ قدمت هاتان الملحمتان وقودا للدراسات اللغوية والفقهية لا غذاء لشعلة الابداع الفنى · ومؤخـرا فقط وجـد فاليريوس فلاكوس من يعجب به ويضع يده فى ملحمته غير المكتملة على بذور العبقرية وحصـاد الصنعة الفنية · أما « الحروب البونية » فنادرا ما تقرأ وان كانت لا تخلو من فقرات ممتازة · وليس لنا أن نتفاءل مع ذلك ونتوقع أن قارئا ما سيقلب صفحات سبعة عشر كتـابا بحثـا عن الفقرات الممتازة فى هذه الملحمة ·

اختطف المـوت فاليريوس فلاكـوس ـ الذى لانعرف الكثير عن حياته ـ مبكرا أى قبل أن يتم الكتـاب الثـامن من « الأرجونوتيكا » التى من المحتمل أنه شرع فى نظمها عام ٨٠ م · ومن الاشارات التى وردت عن فاليريوس فلاكوس فى كتابات كوينتيليانوس (٧) ومن مقدمة ملحمته نفسها (الكتاب الأول ٥ ـ ٧) نستنتج أنه لـم يكن معوزا أو لا يتمتع بمركز اجتماعى محترم ·

بدأ فاليريوس فلاكوس فى نظم ملحمته قبـل « الطيبية » لستاتيوس التى استغرقت اثنى عشر عاما ونشرت كاملة عام ٩٠ أو ٩١ م · وفى ملحمة فاليريوس فلاكـوس « الأرجونوتيكا » نـداء الى فسباسيانوس واشارة الى تدمير أورشليم على يد تيتوس ، ولا يفوت الشاعر أن يكرم انشغـال دوميتيانوس بنظم الشعر · وكل ذلك ينهض دليلا على أن ملحمـة فاليريوس فلاكوس تعـود الى السنوات الأولى من السبعينات (الكتـاب الأول بيت ٧ ـ ٢١) · وفى الكتـاب الثالث (بيت ٢٠٧ ـ ٢٠٨) اشارة الى انفجار بركان فيزوفيوس عام ٧٩ م · وهنـاك اشـارات الى غـزوات دوميتيانوس ضد السرماتيين (Sarmatae) عام ٨٩ وحتى عام ٩٢ م (الكتاب السادس بيت ١٦٢ وقارن بيت ٢٣١ وما يليه) · ويبـدو أن فاليريوس فلاكوس ـ مثل ستاتيوس ـ لم يعتبر سرعة النظم ميزة أو فضيلة · واذا كانت خطته الأولية أن تضم « الأرجونوتيكا » اثنى عشر كتابا فان تقدمه فى التأليف طوال عقدين من الزمان كان بطيئا بصورة غير عادية · وقد يكون تقديرنا الزمنى غير سليم ، وقد يكون الشاعر نفســه قد حار فى كيفية انهـاء ملحمته · ونعتقد بأن الخسارة التى نجمت عن عدم اتمام هذه الملحمـة ليست بالجسامة التى يصورها كوينتيليانوس ·

قال ستاتيوس عن أسطورة الأرجونوتيكا انهـا من الموضوعات المبتذلة أو المستهلكة (« البستان » ، الكتاب ٧ بيت ٥٠ ـ ٥١) وسبق أن كرم فارو من أتاكس (القرن الأول ق·م) الذى كان قـد أصدر اعدادا خاصا لأبوللونيوس الرودسى فساهم بذلك فى التأثير على « الاينيادة » (« البستان » الكتاب الثانى ٧ بيت ٧٧) · وامتدح كوينتيليانوس فارو هذا ولكن بفتور (٨) ولا ندرى ما اذا كان فاليريوس فلاكوس قـد استرشد بفارو هذا أو

(٦) عن أحدث الدراسات حول الشعراء الفلافيين انظر : D.R. Dudley (ed.) Neronians and Flavians. Silver Latin I, passim.

(٧) Quintilianus, Inst., X, 1, 90.

(٨) Ibidem. Inst., X, 1 87.

تنكب طريقه لأن أبوللونيوس الرودسى هو مصدره الرئيسى وهو ما جاء على حساب فاليريوس فلاكوس لأن أحـــدا لا يجـــادل فى أفضليـــة الشـــاعر السكندرى ٠

وبصفة عامة يتبع فاليريوس فلاكوس الخطوط العريضة لرواية أبوللونيوس الرودسى مع بعض التوسعات أو الاختصارات، والتنويعات والتفريعات هنا أو هناك ٠ فمن بين التجديدات التى أدخلهـا فاليريوس فلاكوس انتحـــار والدى ياسون أى أيسون وألكميدى (الكتاب الأول ٧٣٠ ـ ٨٥١) وانقاذ هرقل وتيلامون لهيسيونى (الكتاب الثانى بيت ٤٥١ ـ ٥٧٨) ٠ ويحذف فاليريوس فلاكوس أسطورة طيور ستيمفالوس الواردة فى الكتـــاب الثانى من ملحمة أبوللونيوس ٠ وحتى فى النقاط التى يتفق فيها فاليريوس فلاكوس مع أبوللونيوس نجده يدخل شيئا من تغيير فى النغمة وفى الدوافع أيضا ٠ ولعل أفضل مثل على ذلك تفاصيل اللقاء والتعامل بين ياســون والملك آيتيس وعلاقتــه بميديا (الكتاب من الخـــامس الى الســـابع) ٠ ويتحدث الكتاب الثامن ـ الناقص ـ عن سرقة فروة الذهب ومغادرة ملاحى السفينـــة أرجو مع ميديا منطلقين من كولخيس نحو بلاد الاغريق ٠

وفى محـــاولة فاليريوس فلاكوس استعـــادة البطولة الملحمية لياسون يصوغ هذه الشخصيـــة على نمط آينياس عند فرجيليوس ٠ ويبدو هذا من قول فاليريوس فلاكوس (الكتاب الخـــامس بيت ٢١٧ ـ ٢١٩) :

« والآن ابدئى ربة الفنون فى أغنية جديدة
أخبرينى عن الحروب التى أشعلها الأمير
فأنت قد شاهدت ما حدث ٠٠٠
أما فؤادى وكلماتى ٠٠٠ فلا تكفى »

وبالفعل تحتل الحروب التى يشعلها ياســون ضد آيتيس الكتاب السادس ولا مقابل لها عند أبوللونيوس الرودسى ولكنها تذكرنا بحـــروب آينياس فى ايطاليا ٠ وهدف فاليريوس فلاكوس من هذه الحروب ووصفها هو تعظيم شأن ياسون وكشف خداع آيتيس الذى كان قد وعد ياسون بالفروة الذهبية اذا هزم الجيش السكيثى الذى يقوده أخــو الملك المتمرد أى بيرسيس ٠ ولكن آيتيس ينكص بوعده بعد انتصار ياسون على هذا الجيش ٠ وعندئذ يلجأ ياسون الى حيل ميديـــا السحرية لتحقيق جميع أهدافه ٠٠ وهكذا باعـادة تشكيل مسار الأحداث استطاع فاليريوس فلاكوس أن يظهر بطله بل جعله يدخل فى حروب يثبت فيها تفوقه على أعدائه كما عمد أن يعمل فرجيليوس بالنسبة لبطله آينياس ٠ ويذكرنا آيتيس كطاغية (tyrannus) بميزينتيوس عند فرجيليوس ومن ثم فان ابنه ابسيرتوس يماثل لأوسوس ٠

ولا يستهان بمثل هذه التغييرات التى أدخلها فاليريوس فلاكوس على رسم الشخصيات فقد أدت فى النهاية الى تغيير جذرى فى الجو العام حتى أن قصة الملك كيزيكوس تقدم كدراما تراجيدية ٠ وفى حين يعزو أبوللونيوس الرودسى المصيبة الى القدر فقط (« الأرجونوتيكا » الكتاب الأول بيت ١٠٣٠) نجد فاليريوس فلاكوس ـ تقليـــدا « للاينيادة » (الكتاب السابع بيت ٤٧٥ وما يليه) يرجع بنا الى أصل الأسطورة عندما أغضب كيزيكوس الربة كيبيلى بقتل أحد أسودها المقدسة (الكتاب الثالث بيت ١٩ وما يليه) ٠ انهـــا اذن جريمة تخطى الحدود أو التجاوز والغطرسة (hybris) مما أدى الى التحول أو الانقلاب (peripeteia) . وفى الكتاب الثالث من ملحمة فاليريوس فلاكوس يقتل كيزيكوس على يد ياسون دون علم الأخير ٠

ويعتمد فاليريوس فلاكوس اعتمـــادا أكبر على أبوللونيوس الرودسى فى رسم شخصية ميديا ٠ فهى عنده ممزقة بين « برها » بوالدها الملـــك (pietas) « وحبها » لياسون (amor) وهى اذن أشبه ما تكون بشخصية انفصاميـــة وغرة وان كان فاليريوس فلاكوس قد خلع عليها شيئا من الرشاقة والجاذبية بعد أن عـــزف عن تصويرها بطلة ميلودرامية مثل ميديا أوفيديوس فى « التناسخات » (الكتاب السابع) أو مسرحية سينيكا بنفس الاسم « ميديا » ٠٠ وقد نحس فى شعر فاليريوس فلاكوس ببعض السلاسة الأوفيدية الا أن فاليريوس لا يشارك أوفيديوس سمة الهيمنة على أدواته ٠

فى الكتاب الثانى من « أرجونوتيكا » فاليريوس يتجول هرقل وتيلامون على شاطئ فريجيا حيث وجدا فتاة مصفدة بالأغلال على ظهر صخرة مـــا فسألها هرقل عن هويتها وسر مأساتها فقـــالت (أبيات ٤٧١ ـ ٤٩٢) :

« انني لا استحق هذه المصائب ...
(تشير الى الصخور) ها أنت تلقى النظر على آخر ما خلفه
لى والداى ... آخر الهدايا ...
صخور محملة بالذهب والأرجوان
نحن سلالة ايليوس التى كانت يوما ما سعيدة
الى آن هجرت ربه الحظ (Fortuna) الحقود
قصور لا ؤميدون . فى البداية جاء الطاعون
ومن سمائنا الصافية الآمنة رحل الطقس المعتدل

والتهبت الحقول بمحارق الموتى
وفجاة دوى صوت الرعد وغطت الأمواج احراش
جبل ايدا حيث مرابض الوحوش
وفى لمح البصر خرج من البحر وحش هائل ومخيف
لا تستطيع أن تقيس حجمه بحجم أية أكوام من الصخور
ولا بالمحيط نفسه
قدمت له الضحايا من دماء وأجساد الشباب
الذين اخذوا من احضان ذويهم ووسط عويل اهاليهم
املا فى تهدئة جنون الوحش البحرى
هكذا كان أمر القدر وأمر آمون (Hammon أو Amon)
ذى القرون أن تقدم فتاة عذراء للموت بأمر القدر
وكانت هذه الفتاة هى أنا ...
انا التى رماها الحظ القاسى وربطها بهذه الصخور
ولكن اذا كانت الآلهة حقا قد أعادت الى الفريجيين حظهم
واذا كنت أنت قد أتيت كما كانت العرافة وأقدار الآلهة قد تنبأت
اذا كنت أنت الذى من أجله رصد أبى خيوله البيضاء
مكافاة لخلاصى ... اذا كنت أنت هذا الرجل
فانقذنى ... وأنقذ طروادة التى تجتاحها الوحوش
فانت وحدك من يستطيع أن يفعل ذلك
فلم أرى فى حياتى صدرا واسعا كصدرك
ولا حتى نبيتونوس الذى بنى أسوارنا وعلا بها حتى النجوم
ولا أبوللو نفسه ... له مثل هذه الأكتاف العريضة
ولا مثل هذه الجعبة التى تحملها »

ومن الواضح أن الشاعر هنا قد تجنب الطنطنة الخطابية وآثر الايجاز البليغ ولو أن نزوعه الى النقاء الكلاسيكي قد انتهى به الى شيء من الجفاف أو الغموض .

ويعتبر الكتاب السابع من « الأرجونوتيكا » أروع كتب ملحمة فاليريوس فلاكوس رغم أنه لم يحظ بصقل المؤلف ومراجعته . وفي أبيات ٤٠٧ وما يليه من هذا الكتاب يجرى حوار بين ياسون وميديا فى أحراش هيكاتى حيث يقول البطل لميديا أنه يفضل الموت على أن يعود الى موطنه بدون الفروة الذهبية . فيملأ هذا الاصرار قلب ميديا بالخوف ويشجعها من ناحية أخرى على أن تخون أباها لصالح ياسون فتستخدم الفنون السحرية لتساعد ياسون على تحقيق هدفه (الكتاب السابع بيت ٤٣١ ـ ٤٤٩) :

« وتلك كانت كلماته ... وعندما صمت لسان البطل المتضرع
ارتعدت فرائصها اذ كان عليها أن تجيبه . وبسبب توترها
لم تستطع أن ترتب لكلامها بداية ولا منطقا أو نهاية
وانتابتها رغبة جامحة فى أن تقول كل شيء دفعة واحدة .
بيد أن الحياء والخوف يكبحان هذا الجموح
انها تتردد ولكنها فى النهاية وبرغم الصراع داخل نفسها
رفعت عينيها اليه وقالت :
لماذا ؟ ... لماذا أتيت أيها الغريب الشمالى ؟
ولماذا أنت موقن كل الايقان من أننى سأساعدك ؟
يالها من مخاطر جسيمة .. ولم لا تواجهها أنت معتمدا على قوتك ؟
فان خفت أنا أن ابرح قصر والدى فلسوف تهلك أنت .
وعندئذ سينتظر قلبى فى اليوم التالى خرابا عظيما ومؤكدا ؟
فأين هى يونو الآن ؟ أين باللاس أثينة ؟
لا معين لك الآن سواى أنا الأميرة فى قصر ملك أجنبى ؟
وحتى أنت نفسك مندهش . أنا أعرف ذلك
وهذه الصخور نفسها لن تعترف بى كابنة لآيتيس
بيد أن قدرك قد قهر قدرى ... انك تتوسل لى الآن
فخذ منى الآن هداياى . واذا حاول بلياس أن يدمرك
مرة أخرى وان أرسلك لمخاطر أخرى فى مدن أخرى
فلا تثق ... نعم لا تثق الى هذه الدرجة ... فى جمالك »

لعل القول بأن هدف فاليريوس فلاكوس الأساسى هو نظم رواية شعرية رومانتيكية أو نسج قصة حب ملحمية ينم عن الكثير من السذاجة . وتدل النظرة الفاحصة على أن للمؤلف تقديره الخاص للحالة الانسانية . ذلك أن رحلة السفينة أرجو تقدم لفاليريوس فلاكوس فرصة للتعليق على الحقائق الأخلاقية والفلسفية . فهناك موازاة بين مجرى الكون (cursus) ومسار التاريخ ورحلة بحارة أرجو وطريق الأبطال الى الأوليمبوس أى التأليه . وينطلق فاليريوس فلاكوس من حقيقة أن حكم جوبيتر هو الذى طرد الرخاء والاسترخاء (otia) من على وجه الأرض بعد أن استولى على عرش السماء من ساتورنوس ومن ثم فلا يمكن الحصول على الألوهية الا من خلال جهد خارق فى

تحمل المشقة والمعاناة • وتفتح رحلة السفينة أرجو عند فاليريوس فلاكوس عصرا جديدا يمهد لميلاد الامبراطورية الرومانية • لقد انتقلت القوة ومركزها من آسيا الى بلاد الاغريق ثم من هناك الى روما حيث سلكت السلالة الطروادية الآسيوية هذا الطريق في اتجاه ايطاليا • وهكذا تصور رحلة السفينة أرجو الحركة الدائرية للتاريخ تحت رعاية العناية الالهية ، وهكذا يصبح هرقل وأبناء بورياس أسلافا للأباطرة الرومان ويمثل ياسون السمات المميزة للهيللينية التي عفا عليها الزمن • وتصبح الفروة الذهبية رمزا للقدر ، فهي ترمز بصورة مقنعة للطموح البشرى ذى البريق الخادع حينا والصادق أحيانا سواء أكان هذا الطموح فرديا أم جماعيا •

وكما رأينا أراد ستاتيوس أن يصور موقف الاختبار عندما داخل بين الكون والنفس من جهة والفضيلة والعاطفة من جهة أخرى • أما فاليريوس فلاكوس فيهدف الى اظهار البشرية من منظور تاريخى واسع على أساس أن عملية الكشف عن الحقيقة عملية الهية • ومن ثم فان الرؤية الفلسفية والبنية الفكرية « للأرجونوتيكا » فرجيلية الطابع، حتى أن رحلة الأرجو تبدو عند فاليريوس فلاكوس كوسيلة مكتملة لتحقيق هدف شمولى والهى هو الكشف عن الحقيقة • ومع ذلك فالملحمة لم تنجح فى تحقيق هذه الأهداف التى ترصدها لنفسها ويكفى أن نقول بأنه ليس فيها مثقال ذرة من شاعرية فرجيليوس التى تتمسح به (٩) •

واذا كانت « الأرجونوتيكا » من حيث الموضوع تعد مقدمة غنائية لسيمفونية قديمة هى «الاينيادة» فان « الحروب البونية » لسيليوس ايتاليكوس تعد بمثابة نغمة فرعية وتكرارية زيدت على هذه السيمفونية ولم تفلح فى الهرب من الاملال أو هى خاتمة سيئة للسيمفونية الملحمية • لقد تغنى ڤاليريوس فلاكوس برحلة الأرجو كشىء يبشر باستقرار الطرواديين فى ايطاليا ، أما « الحروب البونية » • فكانت بالنسبة لسيليوس ايتاليكوس نتيجة مقررة ومقدرة مسبقا •

تمتع سيليوس ايتاليكوس بحياة طويلة وسيرة أدبية مرموقة • ولا نعرف أين ولد بالضبط وربما تكون باتافيوم هي مسقط رأسه ولكنها ليست ايتاليكا (Italica) فى أسبانيا • مات عام ١٠١م عن خمس وسبعين عاما بعد أن جوع نفسه عمدا حتى الموت بسبب مرض استعصى علاجه • ذكر ذلك بلينيوس (الرسائل : ٣ ، ٧) وهكذا أمكن تحديد تاريخ ميلاده ب ٢٦ م • ومن كتابات بلينيوس ومارتياليس نستطيع أن نستنبط أن سيليوس كان ذا طموح أكبر من قدراته ، فكان يزعم أنه شيشرون أوفرجيليوس (١٠) عصره • ويقال ان سيليوس ايتاليكوس قد اكتسب بعض الشهرة ايان حكم نيرون عندما تقدم طواعية ليلعب دور المخبر • وعين قنصلا فى نفس العام الذى سقط فيه هذا الطاغية فتحول بولائه الى فيتيلليوس وكافأه فسباسيانوس لولائه بأن عينه نائب قنصل فى آسيا • وعندما شبع من المجد والشهرة اعتزل سيليوس ايتاليكوس الحياة العامة واستقر فى كامبانيا ليتمتع بحياة فراغ حميد (laudabile otium) ، وقسم وقته بين نظم « الحروب البونية » والحوار مع الأصدقاء • ومكنته ثروته الطائلة من أن يحصل على فيلات عديدة وأن يقتنى الكتب الثمينة والمقتنيات الأخرى من أعمال فنية وما اليها وانتهى به الأمر الى الافلاس فى عصر ترايانوس بل والموت جوعا كما ذكرنا •

---

(٩) عن ڤاليريوس فلاكوس و « الأرجونوتيكا » راجع :

H. MACL Currie, "Virgil and Valerius Flaccus", VSLS 84 (1959).

G. Cambier, "Recherches Chronologiques sur l'oeuvre et la vie de Valerius Flaccus", Hommages à M. Renard Coll. Labtomus, 101-103 (Brussels 1969 I), pp. 191-228.

J. P. Perkins, "An aspect of Style of Valerius Flaccus Argonauticon", Phoenix 28 (1974), pp. 290-313.

J. G. Fitch, "Aspects of Valerius Flaccus, use of similes" TAPhA 106 (1976), pp. 113-124.

Martialis, VII, 63; VIII, 66; I, 86.

نُظمت ملحمة « الحروب البونية » ـ كما يقول بلينيوس ـ « بقدر من الصنعة أكبر من الموهبة » (maiore cura quam ingenio) • ولقد كتب الخلود لمقولة بلينيوس فلا تذكر تلك الملحمة الا وتبادرت هذه المقولة الى الأذهان • وقد وصم بتلر H.E. Butler الملحمة عام ١٩٠٩ وصمة لاتزول حين قال انها « أطول وأسوأ الملاحم الرومانية الباقية (١١) وذلك أن سيليوس ايتاليكوس شاعر يهوى المؤلفات الضخمة الرهيبة، ويلذ له التمرغ في المياه الضحلة التي يعكرها بمحاولاته الفجة للوصول الى العمق •

وتعد ملحمة « الحروب البونية » نشيدا وطنيا للربة روما • ولعل تاريخ ليفيوس النثري عن عظمة روما أعظم وأفخم من هذه الملحمة بل ويفوقها شاعرية • ولقد نهل سيليوس ايتاليكوس من ليفيوس وأعطى لملحمته الشكل الحولي محاولا العودة للأصول الأولى للشعر الملحمي عند انيوس (١٢) • بيد أن فرجيليوس هو الذي أمده بالفكرة والاطار • ففي البيت الثالث عشر من « الاينيادة » قال فرجيليوس ان قرطاجة وايطاليا قد وضعتا على طرفي صراع أبدي روحي أكثر منه تاريخي واقعي • وفي الكتاب الرابع من « الاينيادة » زود فرجيليوس مقلديه ببذور هذا الصراع الروحي • بل ان ديدو نفسها قد تنبأت بوصول منتقم ما في المستقبل ليشن الحروب التي ستندلع من شعلات محرقتها المأساوية (« الاينيادة » الكتاب الرابع بيت ٦٢٥ ـ ٦٢٩) • ومن هنا أخذ سيليوس ايتاليكوس الخيط فهانيبال هو المنتقم لديدو • وهكذا أتاحت الحروب البونية فرصة ثمينة للاستطرادات الأسطورية المطولة ومحاولات الاستكشاف المتعددة حتى أنه ضمن ملحمته زيارة للعالم السفلي في الكتاب الثالث عشر ، وألعاب رياضية جنائزية في الكتاب السادس عشر •

ونضرب مثلا على الاستطرادات الزائدة بقصة كالخوس وفاليرنوس (الكتاب السابع بيت ١٦٢ ـ ٢١١ • وكانت الذريعة التي ساقها الشاعر لهذه القصة هي أن هانيبال المنتصر بعد أن واجه خطط فابيوس التأجيلية أو التلكؤية (أي ما يشبه حرب الاستنزاف) اجتاح كامبانيا وأحرق كرومها التي تنمو بغزارة في المنطقة الفاليرنية حول جبل ماسيكوس • وحاول سيليوس ايتاليكوس أن يوجد سببا لشهرة وحلاوة النبيذ الفاليرني • فقال انه قديما كان فاليرنوس قد زرع هذه المنطقة وذات مرة جاء باكخوس اله الخمر متخفيا الى بيت فاليرنوس الذي أكرم وفادته • وردا لهذا الجميل كشف له الاله عن شخصيته ومنحه ميزة نادرة اذ أطلق اسمه على المنطقة كلها ووهبها أفضل الخمور •

ومع كل هذه الانتقادات هناك مقطوعات برع فيها سيليوس ايتاليكوس ولمعت فيها شاعريته مثل المقطوعة التي يصف فيها بان وهو يتدخل ليمنع حرق كابوا في الكتاب الثالث عشر (بيت ٣٢٦ ـ ٣٤٧) • ويتمتع أسلوب سيليوس ايتاليكوس بميزة نادرة وهي الوضوح الذي يعود الى اعجابه الشديد بفرجيليوس والى غرامه بالنظام الحولي في الشعر الملحمي • ويقال ان « الحروب البونية » ملحمة بلا بطل والواقع أن هانيبال يبدو كأنه البطل الحقيقي للملحمة ، فهو بطل هزمه القدر • وربما احتل هانيبال هذه المكانة دون قصد من الشاعر الذي صاغ هذه الملحمة « كمدح للأمجاد الرومانية » (laudatio rerum Romanarum) • ولكن الذي حدث أن الأبطال الرومان مثل سكيبيو الأصغر أو فابيوس ماكسيموس المؤجل وباوللوس وحتى ريجولوس ، كل هؤلاء لا يرقون الى مستوى هانيبال • وحتى التغني بالفضائل الرومانية مثل الأمانة (fides) والاحساس بالواجب (pietas) والفضيلة (virtus) كل هذا التغني لم يستطع أن يغرق مجد عدوها القوى والخائن (Perfidus) وغير الورع (impius) والقاسي (saevus) • وكم هو خطير ومنهك أن

---

(١١) H. E. Butler, Post Augustan Poetry from Seneca to Juvenal, Oxford 1909, p. 263.

(١٢) J. Nicol, The Historical and Geograophical Sources used by Silius Italicus, Oxford Basil Blackwell 1936, passim.

تحـــاول صنع أسطورة من حقـــائق تاريخيـــة معروفة (١٣) ·

وقبل أن نترك شعراء الملاحم الفلافيين نتوقف بعض الوقت عند قصائد « البستان » للشـــاعر ستاتيوس والتي تقع في أربعة كتب تسبق كل منها مقدمة نثرية تشرح سبب النشر وظهرت هذه المجموعـــة فيمـــا بين ٩١ و٩٥ م · ويلاحظ أن القصائد المنشورة مختارة من قصـــائد مناسبات أكثر عددا · واضيف الى الكتب الاربعة كتـــاب خامس ربما يكون المسئـــول عن حفظه هو الذى حفظ لنا أيضا ملحمة «الاخيلليه»· وتعد قصائد « البستان » وثائق أدبية غاية في الاهمية لانهـــا تلقى اضاءات باهـــرة على الأوضاع الاجتماعيـــة والاقتصادية والسياسية ابان تلك الفترة · وتقدم لنا هذه القصائد أناسا ذوى تأثير وثروة فهـــم اما منغمسون في الخدمة الامبراطورية او الحيـــاة المريحة أو المسترخية · وهم اما مثقفون أو هواة يتسلون بممارسة الأدب والشعر أو يتطرقـــون الى مناقشات فلسفية أو يقتنون الأعمال الفنية · ولم يسمح ستاتيوس لشيء غير مناسب أو سوقى أن يتسرب الى بريق بستانه ·

ويخاطب الشاعر بهذه القصائد رعـــاة الأدب الذين كانوا في الغالب من المثقفين الذين لا ترضيهم البضاعة الأدبيـــة السوقية أو المبتذلة · ولكى يدغدغ ستاتيوس لهفتهم على الالمـــام بالثقافة أشبع كل قصـــائده بالاشارات والتلميحات الثقافية · وسعى ستاتيوس الى أن تكـــون قصـــائده ذات زخرف وبريق يعكسان روح العصر الفضى · ولم تك البساطة هى الفضيلة التى يسعى اليها سواء في اللغة أو الصورة الشعرية أو البنية الفكرية · وتتميز القصائد كلها بخفة الحركة واللون المبهر، ومن ثم لا يتسنى لمـــن يتبنى مفـــاهيم ومعـــايير فرجيليوس وهوراتيوس أن يقيم شعر ستاتيوس · فهو شاعر كما قال يوستوس ليبسيوس (١٤) · (Justus Lapsius) يمتلك « رفاهيه حميدة في العبقريه » (luxuria ingenii non indecora) ويقول نفس الكاتب انه « شاعر سامى وبارز ، فهـــو بالتأكيـــد ليس مزهـــوا جعجاعـــا » (sublimus et celsus poeta, non hercle tumidus)

وقصائد الوصف الثمانية التالية : الكتاب الأول ١ و ٣ و٥ ، الكتاب الثانى ٢ و٣ ، والكتاب الثالث ١ والكتاب الرابع ٣ و٦ · هذه القصائد الثمانية يمكن اعتبارها من أروع أشـــعار ستاتيوس على الاطلاق · وفيها يمكن الربط بين تذوقه الفنـــى للعمارة والفنون التشكيلية الأخرى بنوعية الشعر الذى ينظمه · فبالنسبة للقدامى كانت كل الفنون فى انسجام تام · وفى احدى قصائد الوصـــف يقول ستاتيوس ان « الأمجاد الصامتة » قد منحت الشعراء القدرة على الـــكلام الفصيح والتعبير عن مكنونات النفس ·

وفى أغنية للزواج (epithalamium الكتاب الأول ٢) نلتقى بمن يدعى ستيلا وهـــو على علاقة وطيدة بالشاعر اذ يجمعهما الحمـــاس للفن الشـــعرى (بيت ٢٤٧ ـــ ٢٤٨) · ويثنى ستاتيوس على ثبات ستيلا في الحب (بيت ٣٢ وما يليه ، ٩٩ وما يليه) وعلى نبل حبه (بيت ٧٣ ـ ٧٤) وجماله (بيت ١٧٢) وانجازاته في الحرب والسلم (بيت ١٧٤ وما يليه) · أما عروسه فيلونتيلا فذات حسب ونسب (بيت ١٠٨) وثراء

---

(١٣) عن سيليوس ايتاليكوس راجع :

M.V.T. Wallace, "The architecture of the Punica : a hypothesis", CPh 53 (1958), pp. 99-103.

Lessey, "Silius Italius on the fall of Saguntum" CPh 69 (1974), pp. 28-36.

Idem, "The Myth of Falernus in Silius Italicus, 7. Punica 7", CJ 68 (1972-3), pp. 240-246.

Idem, "Silius Italicus, the Shield of Mannibal", AJPh 96 (1975). pp. 391-405.

(١٤) يوستوس ليبسيوس أوجوست ليبس Joest Lips (١٥٤٧ ـ ١٦٠٦) هو من علماء الانسانيات الفلمنكيين الذى آمن بالمبادىء البروتستانتية وعمل أستاذا في جينا Jena ثم في جامعة ليدن Leyden حيث خلفه بعد ذلك سكاليجر · ومن أهم انجازاته اصدار طبعة منقحة لتاكيتوس ·

(بيت ١٦١) • بل هى صورة مجسدة لربة الحب والجمال نفسها أى ڤينوس (بيت ٢٣٦) • وهنا يلجأ ستاتيوس للأسطورة ، وطريقته فى صنع الأسطورة فخمة وابداعية ، ذات طابع ملحمى ولغة غنائية • لقد تم تدبير زواج ستيلا وفيلونتيلا فى السماء ليكون أنموذجا على الأرض • وقصة حب العروسين لا يمكن أن تنحصر فى حدود الدنيا ، ومن ثم فالطابع الأسطورى يهيمن على أغنية الزواج موضع الحديث • وفى الأبيات ٥١ ـ ٦٤ ننتقل الى مشهد فوق جبل الأوليمبوس حيث ڤينوس مستلقية على أريكتها يحيط بها آلهة الحب الصغار أى كيوبيد وأقرانه وأحدهم هو الذى أشعل فى قلب ستيلا حبا لا مثيل له (بيت ٨٣ ـ ٨٤) • وهو يتضرع الى ڤينوس أن تترفق بالضحية وأن تعطى ثمرة لآماله العريضة (بيت ٦٥ ـ ١٠٢) • وترضخ ڤينوس لرغبته فى حديث طويل يجسد مديحا لصفات فيلونتيلا العقلية والجسدية (أبيات ١٠٦ ـ ١٤٠) • وتنزل الآلهة الى منزل فيلونتيلا فوق عربة يجرها الأوز • وهناك تلقى دفاعا عن ستيلا وتقول ان على فيلونتيلا أن تستسلم للحب (أبيات ١٦٢ ـ ١٩٣) لأن الشيخوخة ستأتى يوما ما ، وانه فقط عن طريق قوة الحب يمكن خلق المستقبل (بيت ١٨٤ وما يليه) • وتقبل فيلونتيلا كلمات ڤينوس وتتذكر هدايا وتضرعات ودموع حبيبها (بيت ١٩٥ ـ ١٩٦) وكذا اليجيانه التى ينظمها فى حبها (بيت ٩٧ ، وما يليه) • وهنا تتداخل الخطابية والخيال تداخلا فريدا ولعل استخدام الأسطورة هنا قد خرج بلحظة زواج ستيلا وفيلونتيلا الى حقيقة تعلو على الزمن وتدخل فى عالم البطولة والألوهية حيث تتحقق المحبة والزواج ويدوم الجمال • بالأسطورة أصبح هذا الزواج مثلا كونيا لا حالة خاصة أو فردية ، فهو بالأسطورة يدخل فى عالم القضايا الكلية لا الجزئية ، ومن ثم صار فنا رائعا • وهكذا استطاعت شاعرية ستاتيوس أن تخلق من مناسبة خاصة عالما سحريا • ودعنا نقرأ ما يقول عن نزول ڤينوس على منزل فيلونتيلا (أبيات ١٤٠ ـ ١٦٠) :

« هكذا كانت فينوس تتحدث وهى ترفع أطرافها اللامعة كالنجوم •
واجتازت الأعتاب العالية لبيتها
واستدعت الأوز الأميكلى الى العنان
وربطها كيوبيد الى النير وجلس على سطح العربة
المرصع بالجواهر • وساق عربة أمه البهيجة عبر السحاب
وعندئذ رأوا الأبراج الطروادية فوق التيبر (= روما)
وهناك يقف قصر شاهق به قاعات واسعة ولامعة
وبسرعة ضرب الأوز أجنحته على أبواب هذا القصر الناصعة
وكان مقاما جديرا بزيارة الهية
فمن بعد نجوم السماء الساطعة
لم يكن تنازلا مشينا قط لفينوس أن تزور هذا المكان
فى جانب منه ترى طراز الرخام الليبى والفريجى
وفى جانب آخر ترى الحجر اللاكونى الخشن ذا البريق الأخضر
وكان هناك العقيق الطيع ومبنى مطلى باللون الأزرق الداكن
فكأنه أعماق المحيط • وهناك أيضا الحجر السماقى
الذى يشع بريقا ويجسده الأرجوان الأويبالى
وصانع الأصباغ الصورى براقودة

الأسقف تسبح عاليا وتسندها أعمدة بلا عدد
وتلمع العوارض الخشبية المتخمة بزخرف ذهبي من دالماتيا
أما الظلال المنسابة من الأشجار العتيقة فتوفر
ملاجيء لطيفة تقي طالبيها لفحة أشعة الشمس
وتجرى مياه الينابيع تحت الأقدام في مجرى رخامي ٠
وهنا لم تحافظ الطبيعة على مسارها الطبيعي
فسيريوس (أي عز الصيف) هنا بارد جدا
والشتاء دافيء ٠ ذلك أن القصر يبدل ويتحكم في مدار السنة
كيفما شاء ٠ وتمتعت ڤينوس الكريمة برؤية مسكن ربيبها الرائع
ولم يكن سرورها به أقل من سرورها عندما تقترب من بافوس
عند خروجها من عمق البحر أو عندما تذهب الى قصورها الايدالية
أو الى هيكلها عند اريكس »

هكذا تتحرك الأبيات بسرعة وبكثافة حيث تتداخل وتتزاوج الأفكار والصور ٠ وكم هي معقدة ومتماسكة هذه التركيبة الشعرية حتى أنها بكل تأكيد ستنجح في طبع صورة حية وواضحة في ذهن القارىء ٠ والحقيقة أن أسلوب ستاتيوس يعد ضربا من التعبيرية اللغوية التي تتطلب التفاعل والمشاركة الايجابية من جانب المتلقي ٠ وهذا المطلب لا يتصل بالشكل الخارجي فقط وانما يمتد الى المحتوى الرمزي والفلسفي ٠ وفي القصيدة التي نتحدث عنها نجد ستيلا وفيلونتيلا يتعرضان لعملية تأليه شعري حيث يلعبان دورا في كون يسكنه الآلهة والأبطال ٠

وفي الواقع كان ستاتيوس هو الصوت الحقيقي المعبر عن روما ابان حكم الامبراطور دوميتيانوس وهذا ما نلمسه في قصائد « البستان » جميعا وفي قصيدة بالكتاب الرابع (رقم ١) وهي التي نظمها احتفاء بالعيد السابع عشر لقنصلية الامبراطور المذكور ٠ وفي هذه القصيدة يخاطب ستاتيوس هذا الامبراطور على أنه « الأب القوى للدنيا أجمعين » (بيت ١٧)
mange Parens mundi

ولقد نجح ستاتيوس في تطوير أسلوب شعري فريد ومميز له ، يوازى أسلوب تاكيتوس النثرى ٠ وهما أسلوبان من غير المستطاع تقليدهما ٠ ومن الرائع حقا أن هذه الخصائص الأسلوبية المميزة لقصائد « البستان » قد تم تطويرها الى الأفضل والوصول الى ذروة الصقل على مستوى أضخم وأفخم في ملحمة « الطيبية » ٠ وهذه المغامرات التطويرية والمحاولات التجديدية التي قام بها ستاتيوس قد ذهبت الى ما وراء كل توقع ، فهي تقع في المنطقة التي يتحمل فيها كل انسان مسئوليته عندما يتعدى الحدود المعهودة والآمنة أو المعترف بها ٠ وجدير بالذكر أنه عندما انطلق وراء ستاتيوس المقلدون وقعوا في المحظور ٠ (١٥)

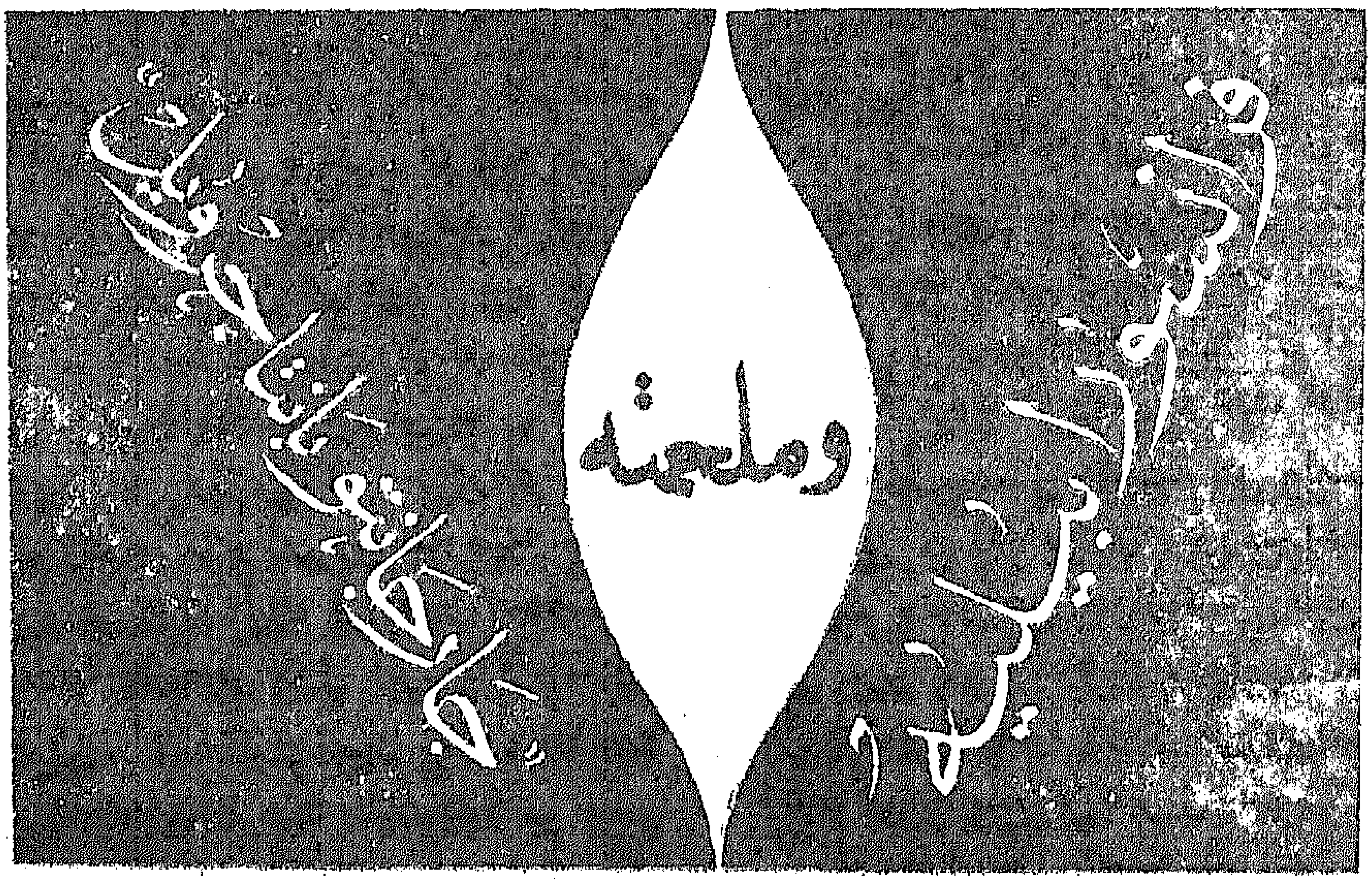
---

(١٥) عن قصائد « البستان » وأحدث الدراسات حول ستاتيوس راجع :

P. White, "The presentation and dedication of the Silvae and Epigrams", JRS 64 (1974), pp. 40-61.

S. T. Newmyer, "The "Silvae" of Statius : Structure and Theme" Mnemosyne Suppl. 53, Leiden 1979.

J. F. Burgess, "Pietas in Virgil and Statius", PVS IX (1971-2), pp. 38-61.



عصام عبدالله

تعد ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل » Gargantua et Pantagruel للراهب والأديب الفـــرنسي « فرانســـوا رابيليه » Rabelais (١٤٨٣ ـ ١٥٥٣) ، من أهم الملاحم الشـــعبية المحببة لعـــامة الفرنسيين ، فقد لاقت عند نشرها أول مرة بين عامي ١٥٣٢/١٥٣٤ نجاحا ورواجا كبيرا لدرجة أنه بيع منها فى شهرين أكثر ممـا بيع من الكتاب المقدس فى تسع سنوات !

وقد كتب عنها الناقد الفرنسي الشهير « لابروبير » : انها لغز كبير لا يمـــكن حله بسهولة . أما من حـــاول فك طلاسم هذا اللغز من الكتاب والنقاد فقد وصفوا هـــذه الملحمة بأنها نوع من السحر والفلســـفة معا ، فقال عنها « فولتير » : كتاب لا يصدر الا عن فيلســـوف ســـكير ، بينمـــا عد « شاتوبريان » مؤلفها : عبقريا من الطراز النادر ، ووصفه « فيكتور هوجو » : بالحيوية والحماس والسخرية اللاذعة .

بيد أن سيرة رابيليه الذاتية ، وكيفية جمعه لهذه الملحمة ، يكتنفها الغمـوض فى أكثر من موضـــــع ، وتفصح المراجـــع والموســـوعات عن ذلك جيدا وأشـــهرها موسوعة « لاروس » La Rousse ، فكثيرا ما نقرأ أن رابيليه قد ظل مفقودا لمدة معينة ولم يعرف عنه شيئا ، أو أن حياته لغز كبير وغامض ومحير .... وهكذا . والواقع أن هناك أسطورة تصور رابيليه كماجن كبير، وهى من نسج معاصريه ، وقد أسهم فيهـــا رابيليه نفسه فهو يظهر هـــكذا على النقش الحجرى المقـــام على مقبرته والذى نحتـــه « رونســـار » ـ Ronsard ، أشهر نحاتى عصر النهضـــة عام (١٥٥٤) وبالأســـلوب نفسه يصوره المؤرخ الفرنسى « دى تو » ـ Jacques De Thau فيقول : لقـــد كانت حياة رابيليه حيـــاة ماجنة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، ومنذ عصر النهضة ظل رابيليه فى نظر قرائه على هذا النحو .

بمقاطعة « شينون » بفرنسا عام (١٤٨٣) ، والتحق منذ صباه الباكر بدير « بومت » ثم انخرط في سلك الرهبنة الفرنسيسكانية في دير « فونتين لكومت » حيث تعرف على الراهب « بيير آمي » الذي وجهه الى دراسة الفلسفة والآداب اليونانية وشجعه على مراسلة الانسانيين في عصره أمثال « بوديه » ٠٠ « ايرازموس » ٠٠ « تيراكو » ٠٠ « بوشار » وغيرهم ، وكان رابيليه طيلة حياته يتمتع كغيره من الانسانيين في عصر النهضة الأوربية بحماية أشخاص ذوى نفوذ ، وبفضل رعاية «استياك» ، أحد كبار أعيان فرنسا آنذاك، التحق رابيليه بدائرة الرهبنة البندكتية في بلدة « مايزيه » حيث استطاع أن يواصل دراساته في حرية كاملة وأن يتعرف على الحلقات الأدبية المقامة في تلك البلدة وأن يكون صداقات وصلات مع كبار المفكرين والعلماء وحكام المقاطعات الفرنسية ٠ ولسبب غير معروف خلع رابيليه رداء الرهبنة البندكتية عام (١٥٢٧) ليصبح كاهنا علمانيا ، ومن ثم أخذ يتجول في ربوع فرنسا بحثا عن المعرفة ، فقد توقف في مدينة « مونبلييه » عام (١٥٢٠) ليستكمل تشكيله الثقافي والمعرفي فالتحق بكلية الطب هناك وحصل على ما يعادل بكالوريوس الطب الآن ثم عين طبيبا في مستشفى « ليون » واستمر بها فترة حيث كانت عامرة بالنشاط الادبي والفكرى الذى شهدته فرنسا في القرن السادس عشر ٠ وتعد هذه الفترة من أخصب فترات حياته ، ومن المرجح أن تكون الخطوط العريضة لملحمته سالفة الذكر قد تبلورت في ذهنه في هذه الفترة ٠

ولد فرانسوا رابيليه في بلدة « دينيير »

ومن مدينة « ليون » رحل رابيليه في عام (١٥٣٢) الى ايطاليا واستطاع أن يزور « تورين » حيث شاهد بلاط هرقل الثاني ملك « استنا » و « رينيه » خاتم فرنسا ، كما شاهد بلاط « بول الثالث » في روما ، ثم أخذ يجوب « فلورنسا » ومدن أخرى كثيرة ، وبعد أن أتم رحلته التي كانت بمثابة استكشاف لنظم الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية والسياسية لتلك البلدان والدويلات ، عاد الى « مونبلييه » لينهي دراساته العليا في الطب حيث حصل على اجازة الدكتوراه في عام (١٥٣٧) ٠ بيد أن جامعة « السوربون » أدانت مؤلفاته وأعماله في عام (١٥٤٦) ، فاضطر الى الاعتزال في بلدة « ميتز » ، لكنه عين في العام التالي مستشارا لتلك البلدة وان لم يمكث في منصبه هذا سوى بضعة أشهر حيث رحل الى روما مرة أخرى ٠ وفي عام (١٥٥٠) كتب رابيليه رواية عن الأعياد المقامة بمناسبة ميلاد « لويس » دوق أوليان ، وبفضل هذا المؤلف حصل رابيليه على منصب كهنوتي كبير في « سان مرتان » ورفع الحظر عن كتاباته ومن ثم حصل على امتياز نشر وطبع كل أعماله في يناير عام (١٥٥٢) ، وأخيرا استقال رابيليه من منصبه الكهنوتي وظل في باريس الى أن وافته المنية في التاسع من ابريل عام (١٥٥٣) ٠

خلف فرانسوا رابيليه كثيرا من الأعمال الأدبية التي تشيع فيها النزعة الانسانية والتي تعبر عن الطابع الموسوعي السائد في عصره ، فقد نشر في « ليون » نصا هاما في الطب بعنوان : Aphorismes D'Hippocrate عام (١٥٣٢) رغبة منه في تبسيط النصوص الهامة لعامة القراء ، ونصا قانونيا بعنوان Testament de Cuspidius وايضا نشر في عام (١٥٣٤) الطوبوغرافية القديمة لمدينة روما ، والتي وضعها « مارليانى » ٠ وقد أسهم « رابيليه » في انتشار صيحة كتب التقاويم خاصة في ملحمته « جارجانتوا وبانتاجرويل » التي تحتوى على صور كثيرة من التراث الشعبي والفولكلورى لفرنسا ، ومن حقائق التاريخ الفرنسي في عصر النهضة ، كما تتضمن هذه الملحمة معلومات قيمة في القانون والطب والفلك والفلسفة ٠

وقد أجمع النقاد على أن فن القص في ملحمة رابيليه فن فريد لا مثيل له في تاريخ الأدب الفرنسي ، فهو من الأدباء القليلين الذين يستطيعون تصوير الشخصية في أقل عدد من الكلمات ، هكذا يصور في ملحمته حياة الريف والرعاة والفلاحين في عصره ، كما يبين في أدق صورة حالة القحط الشديد الذى عانت منه فرنسا ، في فترة دقيقة من تاريخها ، فيقول مثلا : « ان المنطقة كلها كانت قد توقفت عن الحياة مثل الباخرة التي قد ألقت بمرساها » فرابيليه يمتلك أقيم وأدق تعبير يمكن لفنان أو مصور أن يمتلكه ليرسم لوحات ناطقة بالحياة والحركة ، وفضلا عن ذلك

فهو يتميز بأسلوب أدبي خاص ، فهو يعشق الضحك ومن ثم تنضح كتاباته بالسخرية اللاذعة .

وتتكون ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل » من جزئين ، كتب رابيليه الجزء الثانى منها قبل الجزء الأول وهو بعنوان « بانتاجرويل » ـ Panta Gruel ، ويجسد هذا الاسم العميق التعطش الكبير للحياة والمعرفة فى ذلك العصر ، فى عصر النهضة الأوربية ، فكلمة « بانتا » ـ Panta تعنى « كل » أو « جميع » ، كما تعنى كلمة « جرويل » Gruel « العطش » أو « الظمأ » ، أى أن Panta Gruel معناها : (متعطش لكل شىء) . وهذا الجزء يحوى قصة حياة الابن « بانتا جرويل » قبل قصة والده ، وهو العمل الذى تحول الى كتاب ثان بعنوان « جارجانتوا » . وقد نشر رابيليه الكتاب الأول فى عام (١٥٣٢) بمدينة ليون ثم أعقبه بنشر الجزء الثانى فى عام (١٥٣٤) . واذا قلبنا النظر فى ملحمته هذه سنجد أنه يظهر لنا كطفل كبير يعشق الضحك والحياة بكل جوانبها ، فمن يقرأ الصفحات الأولى من كتابه يسمع رنين ضحكاته ، بيد أن رابيليه اهتم بتحذيرنا فى مقدمته بأننا لا يجب أن ننخدع بهذه الروح المرحة بل يجب أن نقرأ بين السطور وبتؤدة كى نكشف جوهر الموضوع ومكمنه الذى لابد وأن يكون فى غاية الخطورة والأهمية . فرابيليه يسخر مثلا من « الجهل » الذى تحكم فى أوربا من جراء تأثير الروح المدرسية التى لم تكن ترمى من التعليم سوى أن يردد الطالب الكلمات الجوفاء دون أن يتحقق من صحتها أو صدقها ، ودون أن يعمل ذهنه فى فهم معناها .

كما اهتم رابيليه بنقد رجال الكنيسة فى عصره ليس من أجل سوء اختيارهم لطرق التعليم والتعبد فقط ، ولكن لعقلياتهم الجوفاء وطقوسهم وتعاليمهم المتخلفة ، فهو يقدم لنا منذ البداية فى ملحمته شخصية ظريفة لراهب يدعى « جان » الذى يعتبر مثالا لرجل الدين المتفتح والمتحرر ، بعكس بقية زملائه من الرهبان المتزمتين : ففى وسط الصلاة التى يقوم بها زملاؤه فى الكنيسة ، يسمع « جان » صوت شرذمة من اللصوص يسطون على الحقل المزروع بالخيرات الذى يحيط بالكنيسة ، وهو الحقل الذى سوف يتغذى منه رجال الكنيسة طول العام ، وبدلا من أن يستمر « جان » فى صلاته مثل الباقين ، تراه يشمر عن ساعديه ويخرج للدفاع عن قوته وقوت زملائه الذين لا يكفون عن الصلاة والدعاء بأن يهدى الله اللصوص ويثنيهم عن عمل الشر !! لذلك يعرض « جارجانتوا على « جان » ـ مكافأة لشجاعته وتفتحه ـ بناء دير جديد له يضم المتفتحين والمتحررين من الرهبان ، وهو دير يدعى « تيليم » Abbaye de The leme ، وهو من أغرب وأعجب الأديرة فى التاريخ .

هذا قليل من كثير عن ملحمة رابيليه الشهيرة « جارجانتوا وبانتاجرويل » ، التى هى جديرة بالبحث والدراسة لا فى مجال الآداب والفنون بشكل عام ، ولكن فى مجال التراث الشعبى والفولكلورى بشكل خاص ، فهذه الملحمة ـ كما أسلفنا ـ تحتوى على صور كثيرة من هذا التراث الغربى ممثلا فى فرنسا تحديدا ، وهى منطقة قل أن تجد فيها دراسات بلغة الضاد فى هذا المجال المهم .

المراجع :

1. La Rousse La grande Encyclopedie, Paris (1975).
2. Rabelais (Francis) : The works of Mr. Francis Rabelais, Gargantua Translated into English, 1653, Illustrated by W. Heath Robinson, London.

٣ ـ رجاء ياقوت : الأدب الفرنسى فى عصر النهضة سلسلة كتابك العدد ٧٢ دار المعارف

المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

الفنون الشعبية التشكيلية من أهم العوامل المعبرة ، وأروع المصادر التى تسهم اسهاما حقيقيا فى حركة البناء الحضارى ، التى يقاس بها مدى التقدم الذى بلغته أمة من الأمم ، عن طريقها يكون المعول الاكبر على نهوضها ورقيها ، موازنة بغيرها من الشعوب الأخرى .

من أجل هذا كان خليقا بتلك الفنون أن تنال من الشعب ومن الأجهزة المسئولة المتخصصة عناية خاصة واهمية عظمى ، ويتم ذلك عن طريق التوسع فى انشاء مراكز التدريب على الفنون الشعبية التشكيلية ذات الفروع النوعية المتعددة لمحافظة القاهرة بخاصة والمحافظات الاقليمية بعامة ، وامدادها بالخبراء المتميزين الذين يتمتعون بكفاية عالية ومهارة فائقة فى مختلف الفروع والتخصصات المتباينة ، والمبادرة أيضا بانشاء معاهد متخصصة على مستوى عال من الدراسات النظرية الثقافية والتقنية ، وعلى أسس علمية وتاريخية بعيدة عن الافتعال والارتجال، على ان أن تقدم المراكز وتلك المعاهد حصادها الموفور من الانجازات والمبادرات التى تعكس تاريخ شعبنا الأصيل ومقومات مجتمعنا العريق ، النابعة من وجدان هذا الشعب بصفائه ونقائه ، معربا عما يؤديه هذا الفن الأمثل من الناحية الثقافية والجمالية والوظيفية والاجتماعية على الصعيدين المحلى والخارجى .

ولكى يتم هذا الأداء وهذا الانجاز لابد من تزويد هذه المراكز وتلك المعاهد بشتى الامكانات البشرية والتجهيزات الأولية والمرافق اللازمة للممارسات العملية وللعروض الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسان المصرى ، وفطرته النقية وتقاليده الموروثة ، وعاداته وأساطيره : وكثيرا ما يتناول التعبير الفنى الشعبى التشكيلى الأزياء الشعبية والتحف والحلى بالوانها القوية المشعة والمبانى ببساطتها ونقوشواجهاتها والرموز التى تنتشر على سطوحها وعلى أبوابها ، وحركات الأشخاص من خلال الأصول القديمة الراسخة ، ومن خلال محاولات التحديث المشروعة التى لا تعتدى على الحقائق التراثية للتراث فى جوهرة وأصالته بل يستمد منه الروح والمحافظة على تلك الأصالة وعلى كنه العناصر الشعبية المتميزة بدلالاتها الخاصة .

وينبغى لنا أن نكون معتدلين فى أحكامنا ولا نتغالى بالتمسك فى تحقيق المستويات المثالية

دفعة واحدة ، فالأمر الطبيعى فى هذا الشأن أن نأخذ بمبدأ التدرج الواعى ، والانتقال الى ما هو أسمى • كما ينبغى أيضا أن ندرك أن ثمة بعض المثالب التى تنجم أثناء الممارسة العملية التى تتأثر بعوامل الوقت ومقتضيات التشكيل وعوامل الفنان النفسية وعوامل الامكانات والتجهيزات وغيرها مما يلعب دورا ملحوظا لا يمكن تجاهلها أو الفكاك منها •

وخلاصة الأمر أن هذه العوامل وتلك الظواهر تخضع فى العادة الى أقيسة التقويم وموازينه الصحيحة ، ومن ثم نتمسك بالايجابيات ونسقط السلبيات ، ونستفيد من هذه الأحكام باللجوء الى دواعى التصحيح واجراءات التعديل ، وتقديم أساليب التشجيع حتى تمضى الممارسة فى طريق النمو والارتقاء القائم على أصالة الابداع وتكامل العطاء •

والفنانون الشعبيون التشكيليون في مسيس الحاجة الى القيام بجولات استطلاعية بحثية وكشفية على المستويين المحلى والخارجى وهذا ما يحتمه التيار الحضارى والفكر المعاصر حين يحيط الفنان خبرا بالألوان المتعددة من تلك الفنون والوقوف على أسرارها من كافة النواحى التقنية ومعالجة الخامات المستخدمة وطرق التشكيل ووسائل التوظيف ... الخ •

وتحتم المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية على الاكثار من الأفلام التسجيلية لثمرات هذه الفنون النوعية بحيث تبين مراحل التنفيذ مرحلة اثر مرحلة وخطوة بعد خطوة والتناول العملى التدريجى لهذا الانجاز المنوع على أن تعرض هذه التسجيلات على المستوى المحلى أولا ، ثم على المستوى الخارجى ثانيا بروح التبادل المثمر ، وهذا من شأنه أن يساعد فى تعميق التجارب ، ويفتح أبواب الاجتهاد على مصاريعها أمام الفنان الشعبى واظهار مدى ما حققه من انجاز مستحدث وتقدم ملموس ، فى ظهور هذه الأعمال الى حيز الواقع وساحة الوجود •

ويأتى محور الجانب الثقافى للفنون الشعبية التشكيلية فى منزلة كبيرة من الأهمية ، تأصيلا لتلك الفنون ودعما لقوانينها وفلسفاتها وأشكالها ومضامينها • ولقد كانت العودة الحميدة لمجلة الفنون الشعبية الى الظهور أملا مرجى وهدفا منشودا لاعادة احياء هذه الفنون ، وامدادها بالعطاء الفكرى الذى يقيم أودها ، وتعتبر هذه الخطوة المباركة فى حد ذاتها مواجهة حضارية متجددة وموجة ابداعية تسهم فى انارة الطريق ، ودفع ذوى الأقلام الى شحذ هممهم وتجلية أفكارهم وتصحيح المسار فى هذا المضمار الحيوى ، ولهذا فان من غاياتنا البعيدة التطلع الى اصدار أكثر من مجلة تحمل فى تضاعيفها تجارب الثقاة من الباحثين الرواد الذين يكشفون اللثام عن خفايا تلك الفنون بكل أبعادها وآفاقها لزيادة الوعى الثقافى ، وارواء للظمأ واستجابة للشغف ومضاعفة للاستمتاع بتلك الفنون ، التى هى فنون الحياة والتوفيق بين كل من النظرة الجادة الى التراث والنظرة العصرية المباشرة ومحاولة ايجاد وحدة عضوية متآلفة ومنسجمة بينهما •

والمواجهة الحضارية القومية تحتم علينا أن نضرب كشحا عن الفنون الشعبية التى تغزو بلادنا بشكل خطير غير مأمون العاقبة ، فنحن بهذه المنزلة نصبح تابعين بشخصيات ملغاة الطابع ، والمفروض أن يكون أخذنا من موضع السيادة والحضور الايجابى وليس من موضع العبودية والتبعية كما يكون اعطاؤنا من المستوى الأعلى الى المستوى الأدنى « خذ كسيد وأعط كسيد » •

ولكى تغزو الفنون الشعبية التشكيليةحياتنا الاجتماعية منذ المبتدأ فان على المؤسسات التعليمية التربوية أن تخصص حيزا فى مناهج التربية الفنية بقسط موفور يشخص طبيعة هذه الفنون ودراستها دراسة وافية للتوصل الى أعلى شأو فنى ممكن يجلو غياهبها ويفتح أمامها جميع النوافذ للاحاطة بأبعادها ، وهذا ضرب من ضروب الاستثمار المفيد الذى يكسب المتعلم منذ نعومة أظفاره قدرا مناسبا من الخبرات العملية والمهارات اليدوية التى تقوده الى حب هذا العمل وتقدير العاملين فى محيطه واعادة النار التى سلبت منه فى وقت من الأوقات وكان ذلك من جراء الغفلة وسوء التقويم وعلى هذا يسترد المتعلم والفنان الشعبى مكانته ومنزلته كما يغرس فيه فى الوقت نفسه خلة الولاء وروح الانتماء الى تلك الفنون التى تحمل فى طواياها الأحاسيس المرهفة والفطرة

السمحة والصدق في التعبير والاخلاص في العمل والاهتمام في بلوغ الهدف .

ومن الانجازات الحضارية المعاصرة في دنيا الفنون الشعبية التشكيلية ما يقوم أساسا على دقة الاستيعاب وسمو الاستيحاء والنفاذ الى الجوهر من مناهله العريقة ومصادره الأصيلة ، وقد كان ذلك في زعم البعض بمنزلة الفاكهة المحرمة والشطط المرفوض ، وما أكثر ما منى بالاتهام والزراية وعدم الاعتراف بصحة هذا الاتجاه ، الأمر الذى نعارضه ولا نقره مادام هذا العمل خالصا من الشوائب ، ومن سمات السطحية التى تنفى عنه صور القوالب التقليدية ، والخروج به عن اطاره الذى يشتمل على القيمة الفنية الصافية والملامح الشعبية مغزى ومبنى ، وعلى هذا يكون الاستيحاء الذى يكسب العمل الفنى التشكيلي صفات مجددة من اضافات التنمية والجودة والتحسين والاثراء ، مع عدم فقدان عناصر الروح . وألا يكون أداة للتشويه أو التخريب النوعى والادعاء الجمالى .

ومن الغزو الحضارى والمواجهة المعاصرة توظيف الفنون الشعبية التشكيلية ـ علاوة على ما تتسم به من قيم جمالية شائقة ـ لتكون وسيلة حقيقية لخدمة الحياة والمجتمع ، وأن تنتقل بصناتها وانجازاتها المختارة داخل المنازل والمؤسسات الرسمية والمحال التجارية التى تزدان بها واجهاتها لتؤدى دورا ايجابيا في مجال التطبيق العملى بحيث يصبح هذا الانجاز الفنى الشعبى جزءا حيويا لا غنى عنه تزدان به هذه المرافق على اختلاف مهامها اليومية بحيث يتوازى ويتلاقى ويمتزج بمكونات وعناصر الأمكنة والمواقع التى تضم هذه الأعمال الجذابة وتهيئة الجو السحرى الذى يفيض بالايقاع والقيم الشكلية من خلال مضامينها وأغراضها الوظيفية ، وبذلك يعود للجماهير الحس الجمالى والمشاعر الرقيقة بجدوى هذه الفنون والتعلق بانجازاتها الشعبية الأصلية ومن ثم تصبح جزءا هاما من تكوين الكائن البشرى ومن ثقافته العامة ، والعمل على تقارب الأفكار وتلاقى المشارب واقتران الأذواق ، وتوافق الأمزجة والميول ، ويصبح الفن الشعبى التشكيلي من أهم المكونات وأبرزها للوجود الانسانى وفي النبض اليومى في حياة البشر ويعتبر هذا كسبا فريدا غير هين .

وفي مقدمة ملامح المواجهة الحضارية بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية التركيز على المقوم الفكرى والاجتماعى كمظهر أساسى يقوم على تاريخ عريق مستمر من هذا التراث الضخم وهو يفرض وجوده لتحقيق جانب الوعى والاستنارة بين أفراد الشعب ووقفهم على التقاليد الشعبية بأبعادها المتعددة وآفاقها الواسعة وأسرارها الخفية وانعكاساتها الاجتماعية . وهذا الانجاز الرفيع له ايجابياته وتفاعلاته وأثاره الجمة في عصر النهضة الفكرية التى نعيش اليوم في ظل الرعاية والاهتمام والتوجيه الراشد من جانب المسئولين من القيادات الرائدة المتخصصة المؤمنة بنبل هذه النوعية من فنون الشعب وجدواها وتأثيرها العميق .

وليس ثمة شك في أن الممارسات الفنية العملية تفتقر الى الجانب العلمى الأكاديمى والخبرات الاجتماعية الصحيحة التى تكشف اللثام عن طبيعة الانتاج الفنى ، واكساب الفنان الشعبى بمجموعة من المهارات التى تنعكس على الوسائل التقنية المعاصرة عن دراية علمية وثيقة وثقافة نوعية متعمقة تعكس مفاهيمها وتؤصل مسارها بحيث يتمشى وحياة الشعب في نغم منضبط وتوافق شامل .

واذا انتقلنا بعد ذلك الى الدور الاعلامى في مواجهته الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية فانه دور خطير لا سبيل الى تجاهله أو انكاره . انه المقياس الحقيقى الذى يقاس به مدى التقدم في هذا الفن . ويشمل الجانب الاعلامى الجمع بين أصالة التراث وتقديمه في نسق فريد ومظهر جذاب يستهوى الجماهير المستفيدة ويعينها على الفهم الجيد والهضم الوافى والاستيعاب الكامل .

والى جانب ذلك يسهم الاعلام في تقديم ثمرات الانتاج ومختاراته المنتقاة من الفنون الشعبية التشكيلية التى أبدعتها أيد صناع وبلغت شأوا بعيدا في هذا المضمار الذى يقوم أساسا على مبدأ الاستيحاء الواعى من هذه الأصول القديمة في قالب جديد وثوب مبتكر لا يلغى فيه رواء الفطرة ونقاء الجذور وصدق الجنسية ، بل يضيف الى أبجدياتها وعناصرها سمات موشاة من نبع الخيال وفيض الخاطر وعرائس التفكير الهادف التى تنبثق من مجتمعنا وواقعنا وصميم قوميتنا .

وهكذا يحقق الاعلام بأنواعه المختلفة التعريف الأمين بالدور الهام الذي يؤديه هذا الفن لطوائف المجتمع وتبصير أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن متابعة تلك الفنون ، والالتحام معها قلبا وقالبا ، وتهيئة السبل وتقديم كل الامكانات المتـــاحة ، من خلال مظاهر الحيـــاة اليومية التى تتمثل فى تضاعيف الفنون الشعبية التشكيلية على اختلاف أنواعها وتعدد شعبها ، كما يوفر الاعلام الفرص السانحة التى تقام فيها المعارض الفنية الشعبيـــة التشكيلية فى عروض عامة بحيث يتاح للجماهير أن ينعموا بزيارتها ويسعدوا بما حوت من بدائع الفن وآياته التى تبعث على أن تنال منهم تقــديرا عظيما ورعاية كبرى تدفــع الى ارتقـــاء الأذواق وتعميق الأفكار وتنمية المشاعر وتجـويد التعبير وقوة الأداء

وبعد ، فهذه بعض المواجهات الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية التى يتوقف عليها التعبير فى أمانة وصراحة وصدق عن فنوننا الشعبية الأصيلة سواء الموروث منها أم المستوحى بشكل فنى رائع يحافظ على جوهرها ومنبتها وروحهـــا الشعبى المتفــــرد الذى لا يخطئه البصر ٠ وكل ما نتمناه وننشده أن يكون أداء اليوم خيرا من أداء الأمس وأداء المستقبل أفضل من أداء الماضى والحاضر ، وأن تتسم العروض بالاتقـــان الفائق والابداع الرفيع ، كما نأمل فى تسجيل شتى العروض الفنية التى تسفر عنها جهود الفنانين الشعبيين التشكيليين فى أفلام تسجيلية يقوم التلفزيون بتقديمها ثم توزع على مختلف السفارات والمراكز الثقافية التى تربطنا بهـــا أواصر قربى وعلاقات نسب استهدافا لتعريف تلك الشعوب الأخرى بمجتمعنا المصرى وبتاريخه الحضـــارى وتقـدمه الفنى العصرى ٠٠ وأخيرا نتوجه بالتحيـــة والتقدير لكل يد تبنى ولكل فرد يتقدم بالبذل والعطاء والتعاطف والاستجابة لتلك المواجهـــة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية ٠

***



من فخاريات شعبية

جذورها ● تقنياتها ● جمالياتها

د. عبد الغنى الشال

الطين أول خامة تفاعل معها وخبرها الانسان الفنان منذ الأزل ، لما فيها من صفات مثيرة تميزها عن خامات أخرى في سهولة التشكيل وتوافر عناصرها في الطبيعة وامكانيــة اعادة عمليــة التشكيل ، واللدونة والمرونة اللتان تساعدان على تطويع التشكيل والحذف والاضـافة ، فهى خامة محببة للفنان والأطفال على السواء وقد خلقنا الله منها فهى علاقة عضوية فيزيقية أزلية .

وتمتلىء متاحف العالم والمراجع العلمية بالأمثلة التى تشهد بجذور تشكيل الطينة في أعمال فنية سواء كانت أشكالا رمزية أو تجريدية انسانية أو حيوانية أو أوانى متنوعة ، ففى كل حضارة فنية نجد منها تحفا نادرة رائعة التعبير مشكلة من الطين على الرغم من تنوع هذه المادة من بيئة الى بيئــة أخــرى من حيث التركيب الكيميائى واللون وامكانيــة التشكيل والزخرفة ومقاومة الحرارة وغيرها فضلا عما تشير اليه من أساطير وسحر وفلسفة وأساليب فنية متعددة .

جذور : ويرى الباحث أن كل هذه الانتاجات الفخارية التى شارك فيها الفنان الخزاف الشعبى انما سار على جذور الحضارات الغائرة فى القدم والتى كانت مصداقا لرغبات الشعوب وتعبيرا عن أمانيهـــا ومتطلباتهـــا العقائدية والســحرية والاجتماعية والاقتصـــادية عن طريق الشـــكل والمضمون .

فاذا نظرنا الى شـــكل « القلة » الشعبيــة نجد لها نظائر متشابهة حتى فى الحضارة المصرية القديمة فضلا عما تتسم به من رشاقة فى الهيئة وتعبير أنثوى ، بينما نجد « الابريق » بصفته المميزة وهيئته العامة التى توضح الذكورة ، حتى أن الطفل الذكر فى يـوم سـبوع مولده يكون الابريق رمزا له بطقوسه المعروفة وكذلك الطفلة الأنثى تكون القلة هى محورها ورمز الخصــوبة المرتقبة وهى رمز للحيوية والرشاقة والعطاء ، وهكذا تؤكد مثل هذه التشكيلات الفنية الجذور الاجتماعية والعقائدية وغيرها التى ربما يجهلها

الفنان الشعبى نفسه ، ولكنها تسير من زمن الى زمن ومن حقبة الى أخرى حتى تصل الى فناننا الشعبى لاشعوريا فيتفاعل معها بالتشكيل فى تلقائيته المشهودة دون تطوير مصطنع فاقد للوعى الصحيح ولكن مستندا الى جذورها الأولى الحضارية فى ثوبها الشعبى الجديد ، وقد نذكر هنا بالعرفان قول الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس رائد الفن الشعبى فى مصر حينما ذكر أن الانسان يستوعب فى أطوار نفسه رواسب قديمة موغلة فى القدم يمكن أن تعود بهواجسه وفى أحلامه الى العصور الحجرية أو العصور الفطرية (١) ٠

وقد تشير اللوحات المصاحبة فى البحث الى الجانب التشبيهى بين أعمال الفنان الشعبى وبين أعمال فنانين من أجيال سحيقة والتى تؤكد الأعمال هنا وهناك أنها أسرة فنية واحدة تحمل صفات مشتركة على الرغم من اختلاف طبيعة المادة الخام ومكوناتها وتباعد البيئات وكلها حصيلة وزاد تراثى ضخم أمام الباحثين فى كل فرع من فروع المعرفة لاستشفاف المزيد من الكشف من هذا التراث وتفسيره والتعلم منه والتذوق من محاورة المختلفة ٠

لقد ظهرت تعبيرات فنية شعبية تتصل بأشكال انسانية أو حيوانية أو خرافية وكلها من خامة الطين ويمكن عن طريق دراسة مقارنة فاحصة التعرف على الجذور البعيدة من أعماق التاريخ والتى قد يتضح من خلالها معرفة الفنان لطبيعة الحيوان والطير ونفسياتها وسلوكها وطبيعتها ودورها الاجتماعى ، فان الأشكال الفنية التى صيغت لهذه الكائنات كالأسد والحمامة والزرافة والجمل والحصان والصقر والبقرة والعروسة والشمس والقمر والسمك وغيرها انها لم تشكل لمجرد ذاتها ولكن كان تشكيلها لأهداف اجتماعية ورمزية قد ترتبط بالتاريخ والتراث ٠ وقد تعرضت الفنانة سوسن عامر باسهاب موضحة رموز تلك الكائنات فى احدى مؤلفاتها بصدق وتفسير واضح واهتمام بالغ(٢)، ولقد أكد العلاقة الاجتماعية بين الفن والمجتمع الناقد والفيلسوف الانجليزى «هربرت ريد» فى بعض كتبه من أن أهداف الفن اجتماعية ترتبط بحس الجماعة ومشاعرها (٣) ويؤكد ذلك الفنان الشعبى حين يحتفظ فى أعماقه ولا شعوره بالتراث ثم يعبر عنه بصدق ، وهنا نذكر قولة من أقوال العالم النفسى « يونج » فى احدى كتبه القيمة « ان الفنان العظيم يستمد تعبيراته ورموزه من أعماق اللاشعور

التقنية : لكل شكل فخارى شعبى هيئته المميزة وبناؤه المركب الذى يتفق مع امكانات الخامة واستخدامات الشكل النفعية كما لايتجاهل الفنان الجانب الجمالى فى الوقت نفسه ، وكلها أساسيات وضروريات يحتمها العمل الفنى نفسه قديمه وحديثه ، وقد تبنى هذا المبدأ القائمون بأمر معهد « الباوهاوس » فى المانيا وبعد أن هاجروا الى الولايات المتحدة الأمريكية أيضا ٠ واذا ما تعرضنا للشكل البنائى « للقلة » الشعبية نجدها وقد تحققت فيها كل هذه المستلزمات الفنية عن طريق تلقائية الفنان الشعبى نفسه فان فى تقسيمات جسم القلة وبعض الحزوز على السطح فضلا عن أنها تعبر عن نغمات فنية سطحية جمالية ولكنها فى الوقت نفسه تساعد على حمل القلة فى يسر وسهولة ونفعية ، كما أن الفنان الشعبى يفهم جيدا ويخبراته الطويلة كيف يبحث عن الخامة ويفحصها وينقى شوائبها ، وذوبانها فى الماء وعجنها وحفظها وتشكيلها ثم مرورا بجفافها ثم حرقها وكلها سلسلة متتابعة لانتاج المشغول آخر الأمر وكلها خطوات تحتاج لمهارة ودقة وحساسية ومعرفة تامة بأصول وتقنية كل مرحلة لأن أى خطأ فى أى من هذه المراحل ولو كان صغيرا قد يؤدى الى أضرار وتشويه للأشكال المصاغة ٠

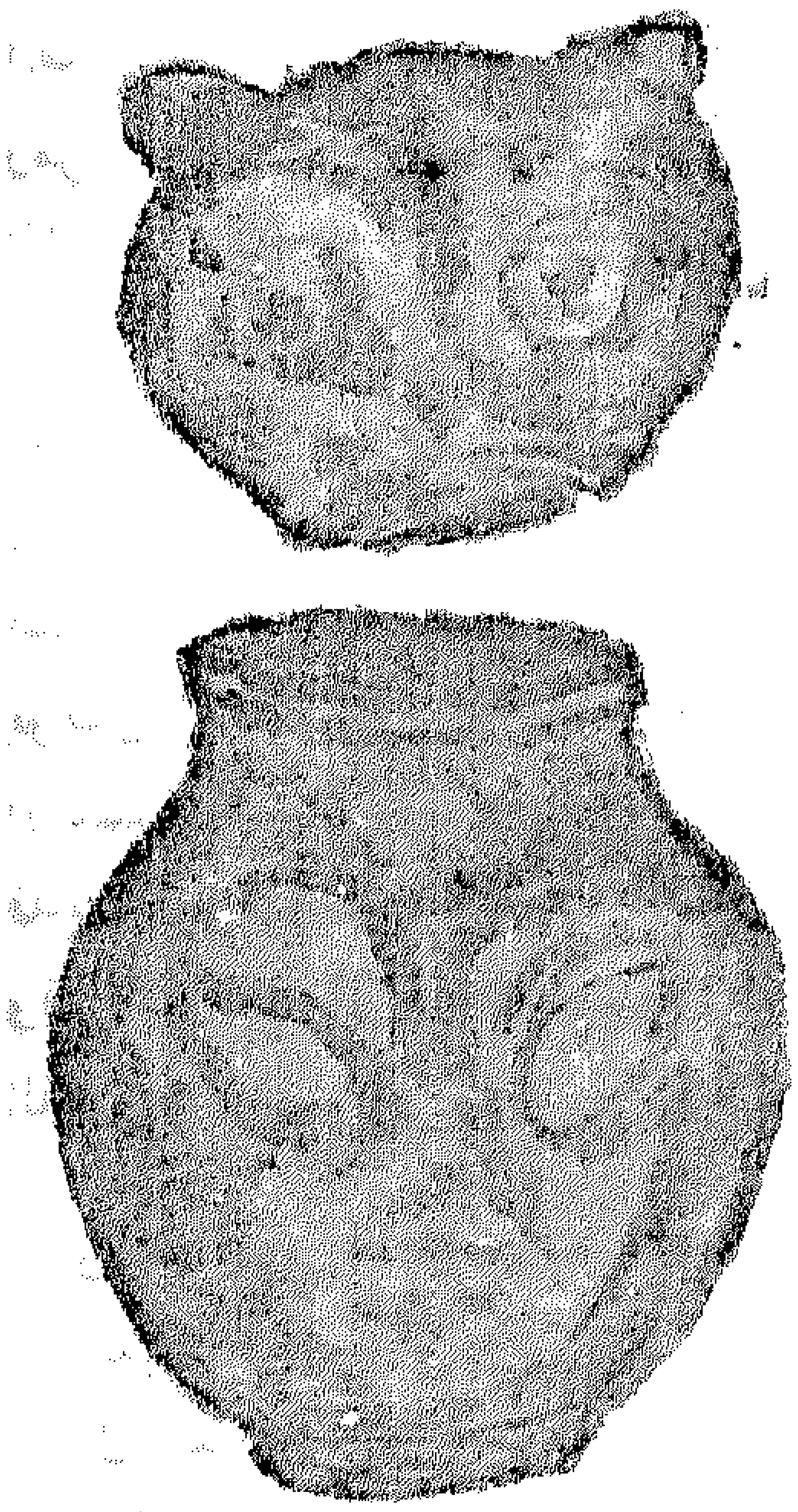
جماليات : يعشق الفنان الشعبى الجمال بالفطرة محققا اياه فى مشغولاته صغيرها وكبيرها ، فهو عندما يرسم على أوانيه الفخارية

---

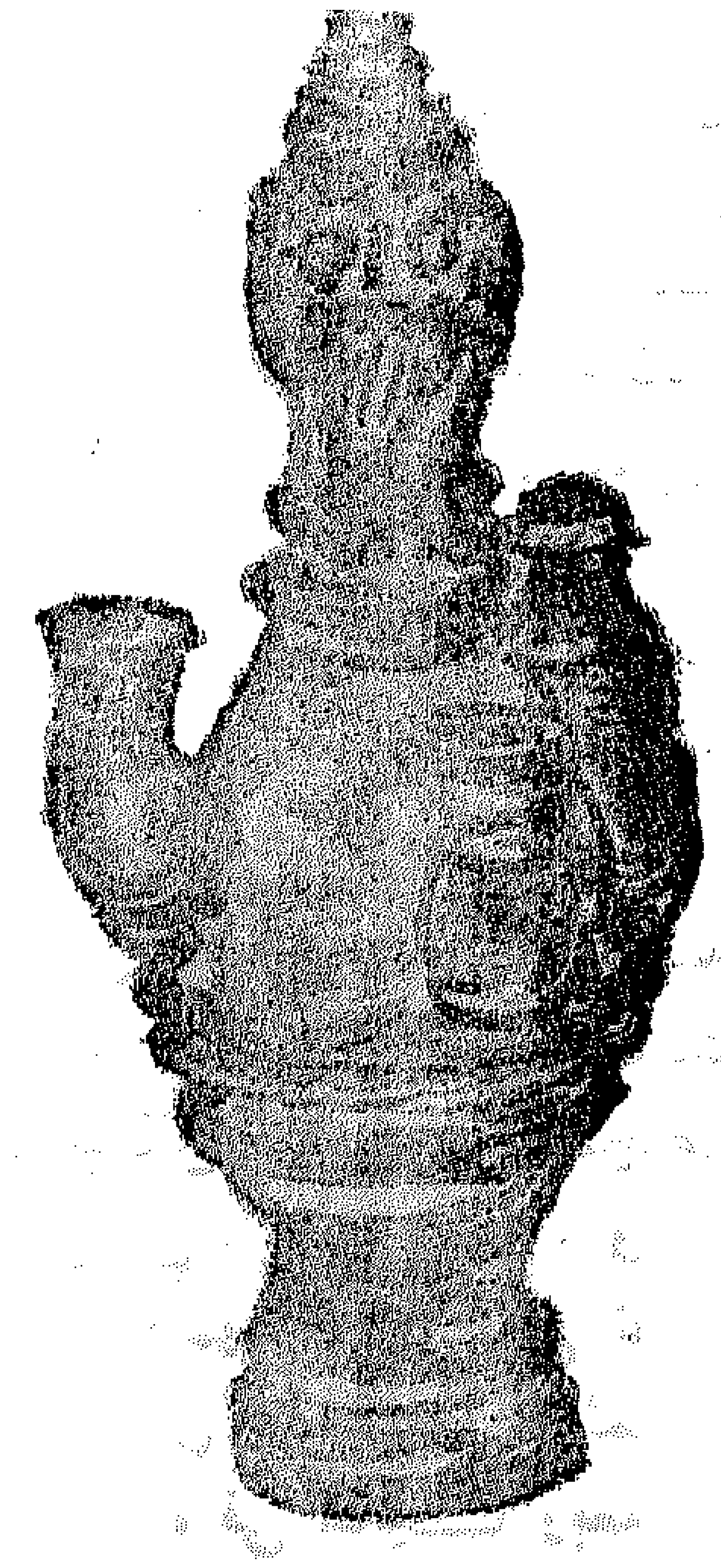
(١) عبد الحميد يونس : المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ـ وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩ ٠

(٢) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ٠

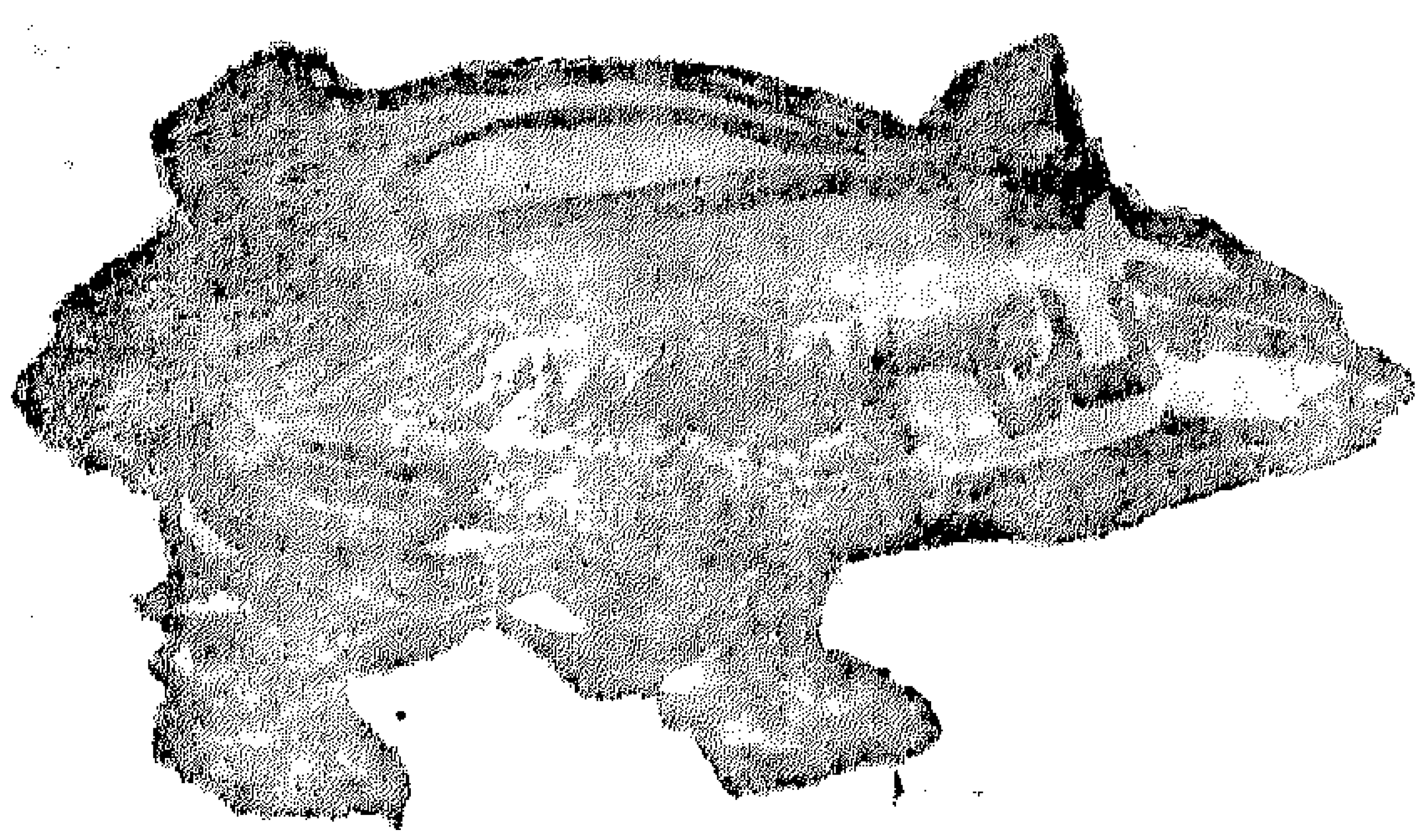
(٣) هربرت ريد : فى كتابين : الفن والمجتمع ، والفن والصناعة ٠

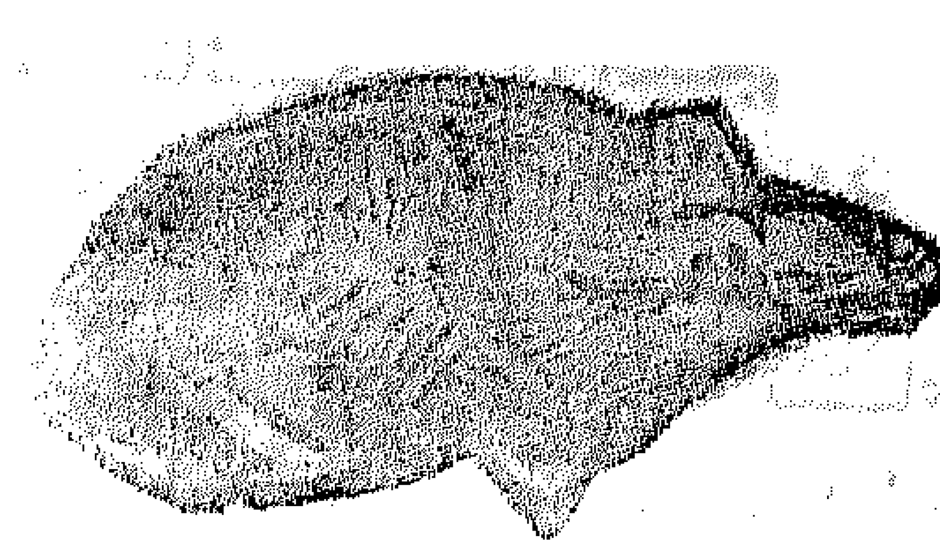


اشكال فخارية اسلامية ؛ وهى اشكال فخارية فى هيئات انسانية وحيوانية من النمط الخيالى الخرافى « الفانتاستيك » اقتحمه الفنان الشعبى مثل باقى الحضارات الفنية الأخرى .



شكل فخارى شعبى

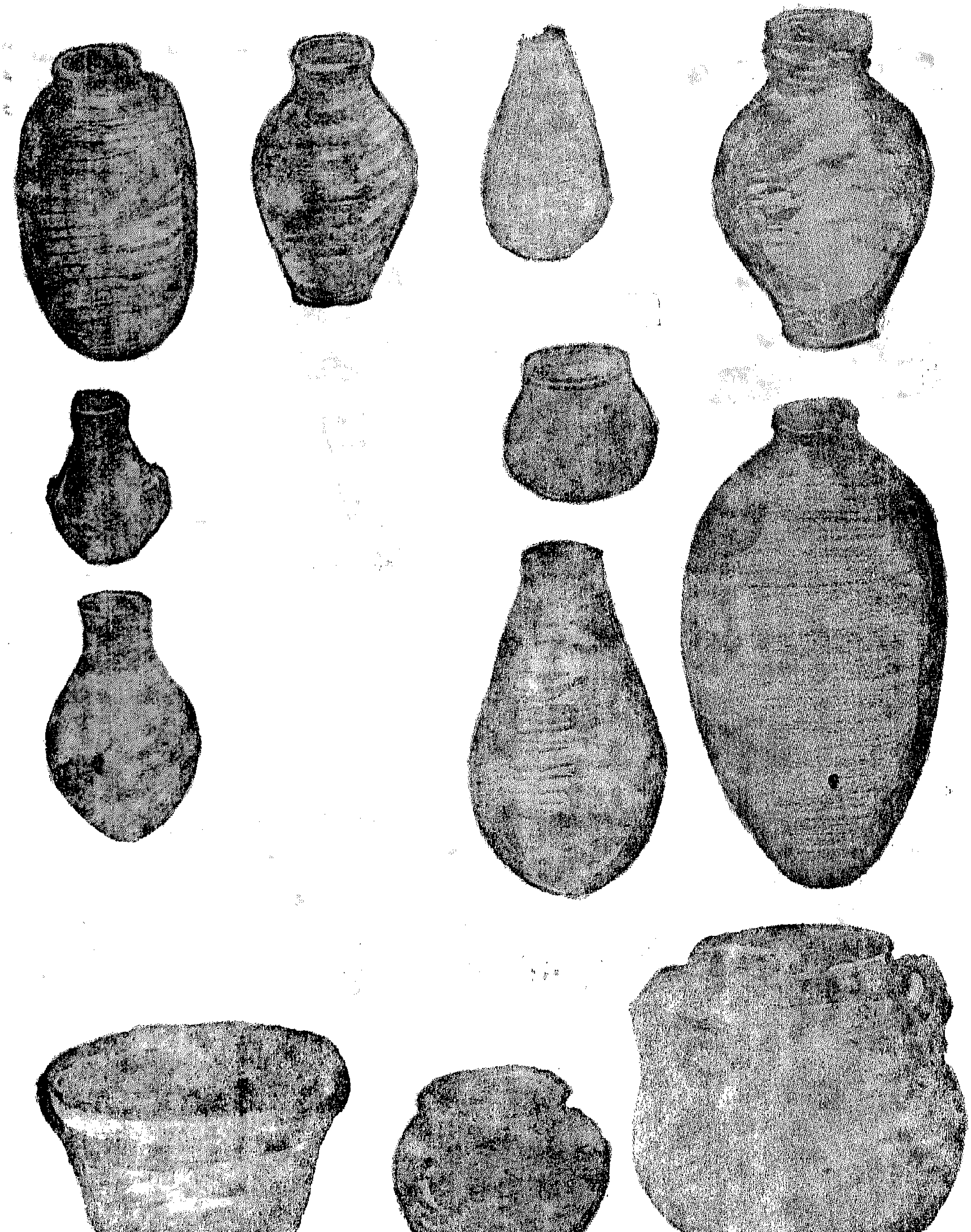






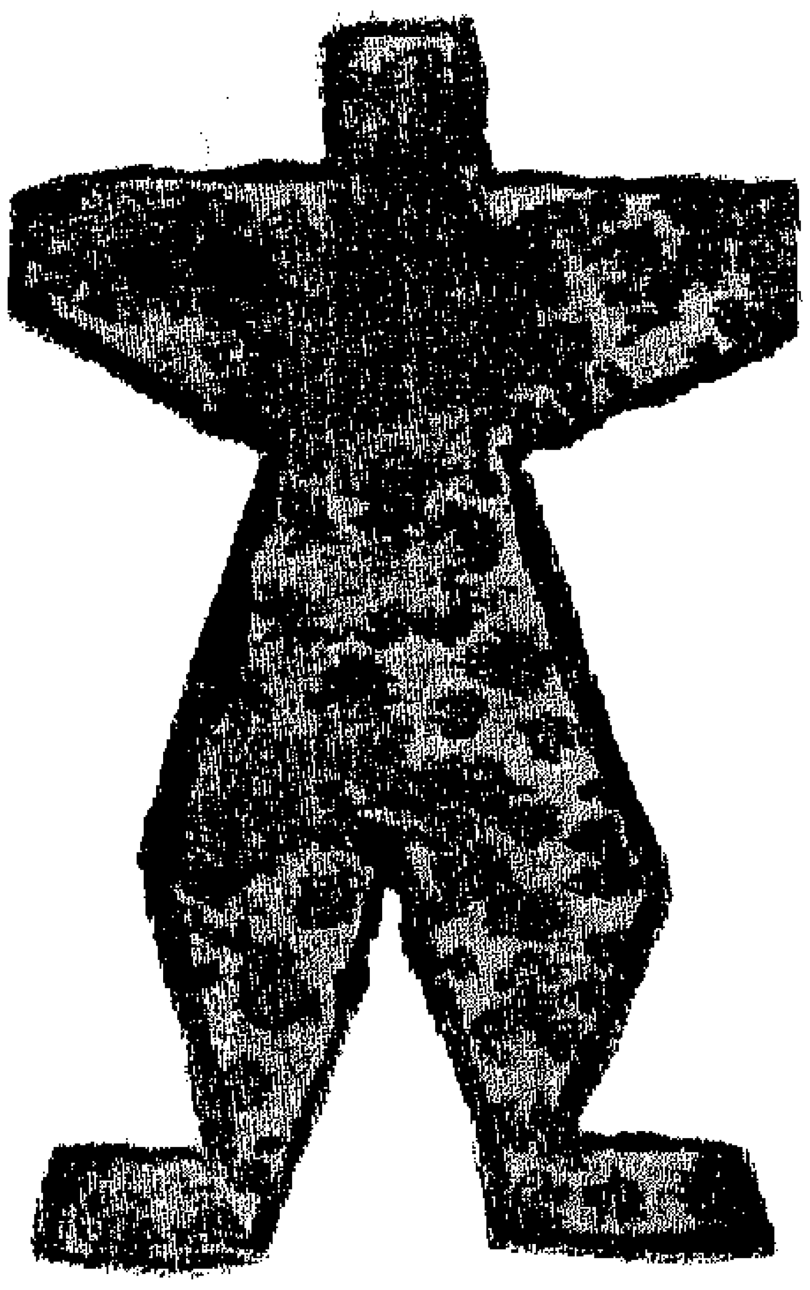
اشكال فخارية فى هيئـــات انسانية وحيوانية فيما قبل التاريخ .

وجميع الأشكال تحمل صفات اجتماعية فضلا عما تتضمنه من قيم جمالية وتقنية صحيحة .

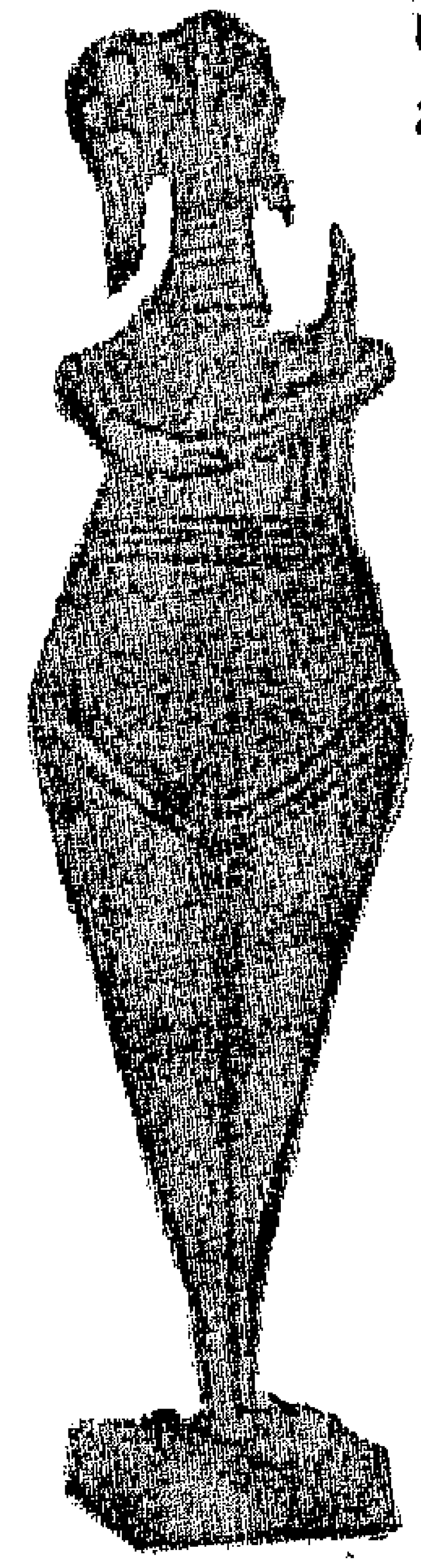


أوانى فخارية متنوعة

من حضارات فنية مختلفة توضح بجلاء الجذور المستمرة من جيل الى جيل لتصل للفنـــان الشعبى الأصيل وكلها تحمل صفة الوحدة وصفة التنوع فضلا عما تحمله من قيم جمالية سواء في الهيئة العامة او فى العلاقات الجزئية أو فى النغمات السطحية •



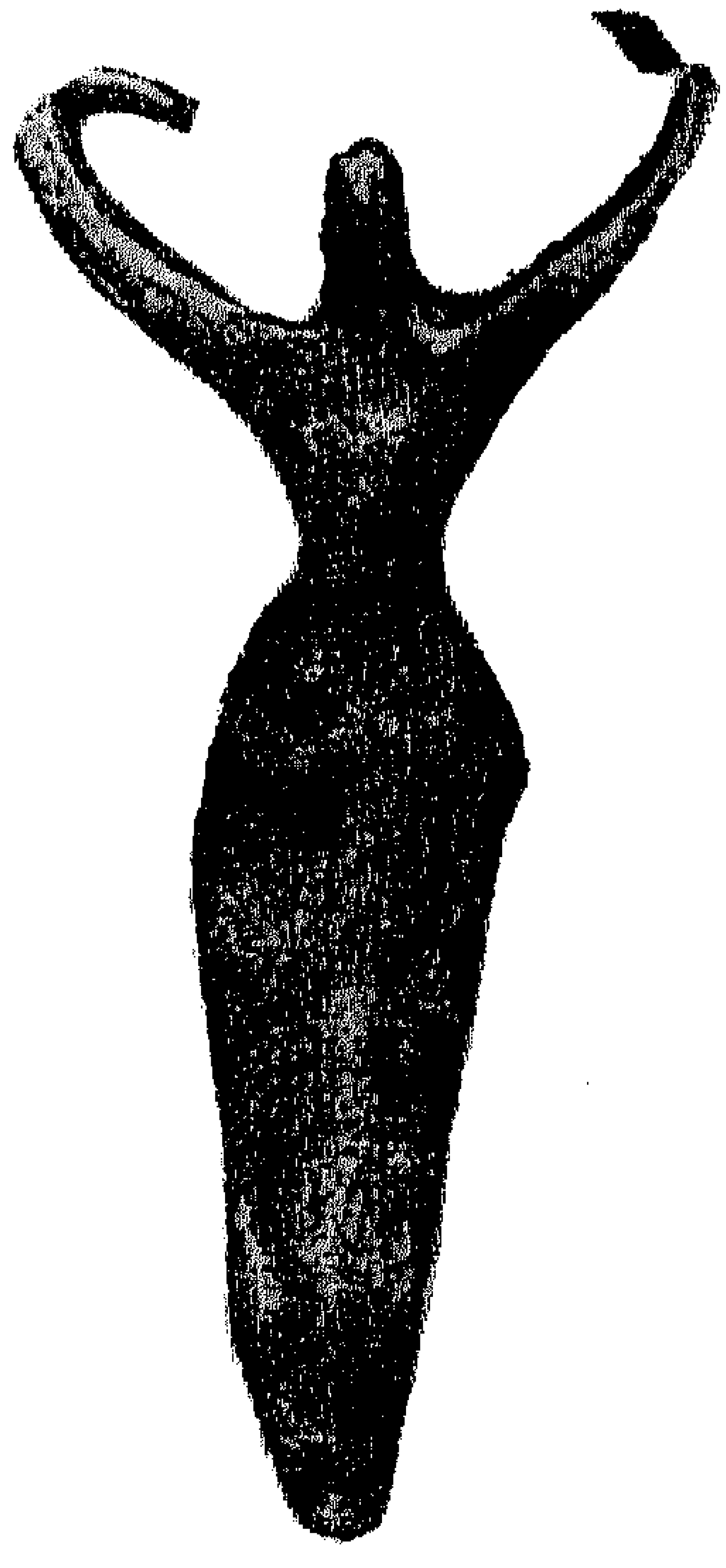
عروسة شعبية من الورق فيها نفس التعبيرية المستمرة عبر الأجيال محملة بالسحرية والتمائمية والرمزية على السواء ونحن حتى الآن نعطى للأوانى صفات انسانية فنقول يدى الاناء واذناه وشفته كأنها اجسام حية •



اناء فخارى لامرأة من قبرص فيما قبل التاريخ به الرمزية والتعبيرية وحذف واضافة ومبالغة •

عرائس فخارية فيما قبل التاريخ فى مصر •







برسوم محزوزة أو ملونة أو غيرها فانها يلتزم باظهار جمالية الشكل وتأكيده ، وبالمقاييس الجمالية وجد أنه بفطرته يحترم الشكل والأرضية ويفهم تلقائيا كما وكيفا أماكن وحجوم الأجزاء المضافة للشكل مثل المقابض والفوهات والقواعد وغيرها وكلها فى نسق ووحدة وتنوع وتناسب واتزان وكلها تنبىء عن حس بالجمال فطرى المنبع ليس عن طريق فلسفة الجمال وقواعده الأكاديمية وضوابطه المقننة ولكنه ورثها عن طريق معايشته للطبيعة من حوله تلك الطبيعة التى تحمل كل القيم الجمالية المعروفة لدى دارس الفنون .

اهمية : ان شخصية الفنان الشعبى وفنونه جعلت منهما منبعا خصبا للدراسة والبحث أكاديميا وفنيا واجتماعيا وتقنيا وعقائديا وغير ذلك حيث عقدت لهذه الفنون المؤتمرات الداخلية والخارجية دولية واقليمية كما اهتمت هيئة الأمم بها أيضا وأقامت لجانا وأنشأت البلدان متاحف اقليمية لها . وحبذا لو اقيمت متاحف فى كل محافظاتنا حيث تتميز كل محافظة عن الأخرى بتراثها ونوعياتها وخاماتها مما يعطى انتباها لهذه النوعية الفريدة المحافظة من كل شوائب وتطوير مصطنع دخيل .

المراجع

١ ـ سعد الخادم : معالم من فنوننا الشعبية ـ دار المعارف مصر ١٩٦١

٢ ـ سعيد الصدر : فن الخزف والاشتراكية ـ دار شوشة للطباعة : من غير تاريخ .

٣ ـ سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

٤ ـ عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية : جامعة الملك سعود بالرياض ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م

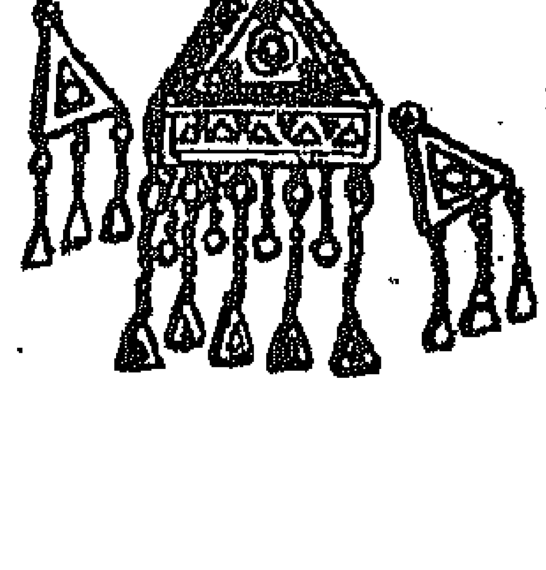
٥ ـ عبد الغنى الشال : ألخزف على مر العصور بالانجليزية لم ينشر بعد ١٩٥٠

٦ ـ عبد الغنى الشال : عروسة المولد : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧

٧ ـ ليلى السنديونى : الفخار المصرى قبل الاسرات ـ رسالة ماجستير ١٩٧٢

٨ ـ مها الشال : لعب الأطفال الخزفية والفخارية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى تعليم الخزف بكلية التربية الفنية ١٩٨٧ .

٩ ـ مجلة الفنون الشعبية مقال : سعادة عودة أبو عراق : عدد ٩ شباط ١٩٧٦ دار الثقافة والفنون ـ عمان ـ الأردن .



الفواصل في الموسيقى المصرية القديمة

لويس بقطر

لعبت الموسيقى مثلهـا مثل الفنون الأخرى دورا هاما فى الحياة المصرية القديمة وكان لها دورها المنفرد أو المصاحب لفنون أخرى كالرقص والغنـاء ، وتعددت الآلات الموسيقية المصرية الأصيلة والآلات الواردة التى كانت تستخدمها الشعوب المجاورة سواء فى أفريقيا أو آسيا .

وما زالت المقابر والمعابد والمتاحف تقدم لنا المادة الأساسية فيما يتعلق بالآلات الموسيقية المختلفة وتطورها العام وكيفية استخدامها وامكانية توظيفها . والشىء الملاحظ ان المرأة والرجل كان لهما مكانهما فى عالم الموسيقى ، وهذا يوضح مدى شعبية هذا الفن ورغبة الشعب فى عمومه فى ممارسته .

ويفاجأ المرء عندما يعرف العدد الهائل من الآلات الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة سواء كانت آلات وترية أو آلات نقر وطرق أو آلات نفخ والصور المصاحبة فى آخر المقال ترينا بعض النماذج .

لقد عرفت مصر مثلاً من آلات النقر والطرق الطبلة المعروفة باسم « **الدربكة** » ، وكانت الأيدى وسيلة العزف ، يعلقها العازف فى رقبته ويعزف عليها بأصابع اليد اليمنى ويقبض على أسفل طرف رأس الطبلة بيده اليسرى ليعزف النغمات العميقة .

وهناك الطبلة الطويلة وطولها يتراوح بين قدمين وقدمين ونصف ، وكان هيكلها من الخشب أو النحاس مغطى بطبقة من الجلد تقطعها حبال على شكل قطرى ، وكان العازف يعلقها فى رقبته ويضرب عليها بيده . وكانت هذه الطبلة شائعة الاستخدام فى الجيش بمصاحبة النفير . الطبلة فى ضبط ايقاع حركة الجنود والنفير فى قيادة الفصائل وتحضيرهم للهجوم ومتابعة تحركاتهم .

وهناك طبلة أخرى تتميز بزيادة عرضها عن طولها ، ويتم العزف عليها بعصاتين ، والعصاة تنتهى بكرة صغيرة تستخدم فى النقر على الطبلة .

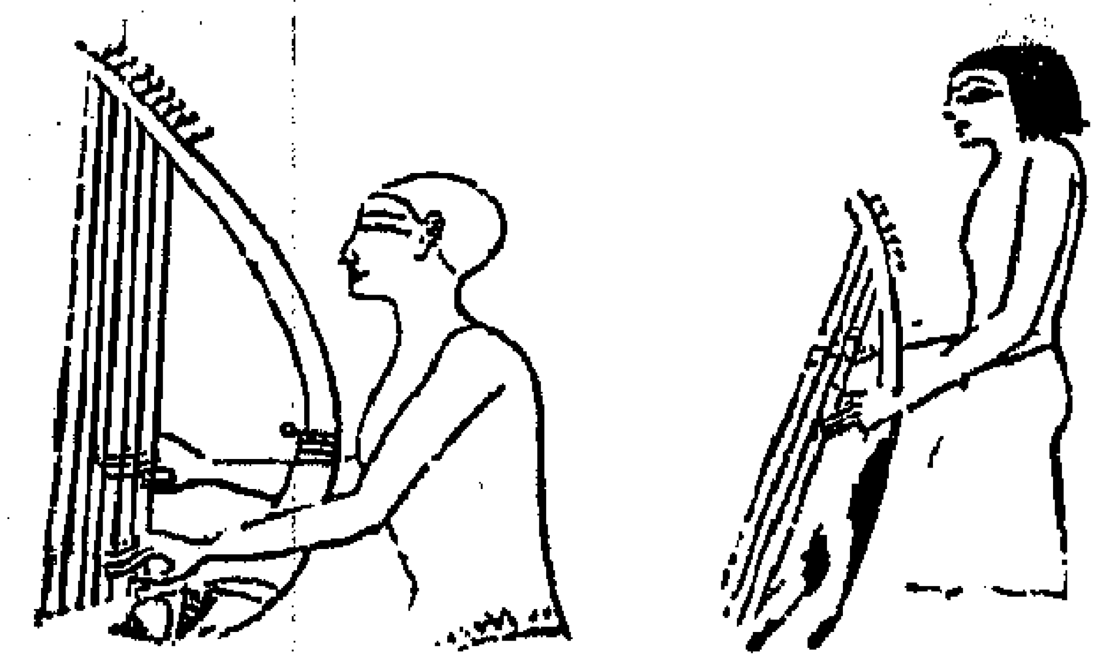


الحركات المختلفة لأصابع اليد والذراع التى تنم عن تنويعات موسيقية •

أما الدف أو الطــار فكان آلـة محببـة عند المصريين سواء فى الاحتفالات الدينية أو الشعبية ، وكان على أربعة أشكال الدائرى والمربع والمستطيل والمستطيل الذى يتكون من مربعين يفصلهمـــا حاجز • وكان يتم العزف على الدف باليد منفردا أو بمصاحبة القيثارة ، وكانت النساء والرجال يعزفون على الدف ولكن الأعـم النســـاء ، وكن يرقصن بمصاحبة العزف •

وهناك أيضا **الشخشيخة** طولها بين ثمان وثمانى عشر بوصـــة • وكانت تصنع من البرونز أو النحاس الأصفر ، وكانت تغطى أحيـانا بطبقة من الفضة أو ماء الذهب وكانت الحلقات المعلقة على الأوتار من طرف الى آخـر تتحرك وتحـدث صـوتا عندما يمسـك العازف بالآلة فى وضع عمودى ويهزها ، وكانت الشخشيخة أيضا تتخذ أشـكالا متعددة سواء المقبض أو الجسد وتتعدد زخرفتها أيضا •

ومن الآلات الوترية القيثـــارة التى تميـزت بالتعدد فى الشكل والحجم وعدد الأوتار حدهـا الأدنى أربعة وحدهـا الأقصى اثنـــان وعشرون وترا ، والقيثارة كبيرة الحجم يزيد ارتفاعها عن قامة الرجل • وكان عـادة يتم تزيين القيثـارة بحلية على شكل زهـرة اللوتس أو رأس ملك ، وأوتارها تصنع من أمعاء الأغنام وغطاؤهـا جلد ثور أو جلد عادى • وكانت تقف القيثـارة على قاعدة على الأرض أو على كرسى أو حامل يثبت عليه الجزء الأسفل من القيثارة ، وأحيانا كان العازف يقف حاملا القيثارة على كتفه أو محتضنا



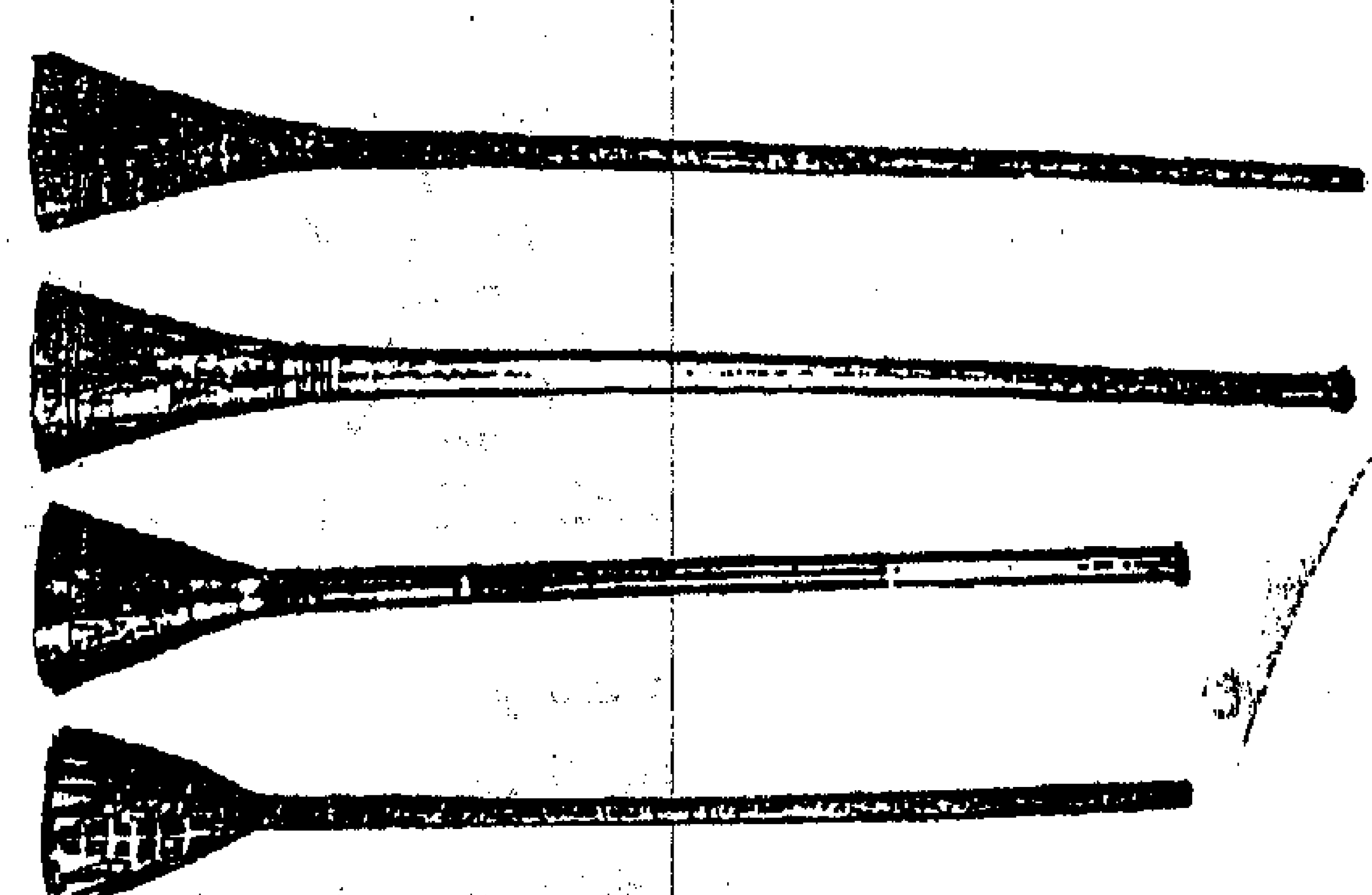
قيثارتان متفاوتتان فى الحجم وعدد الأوتار



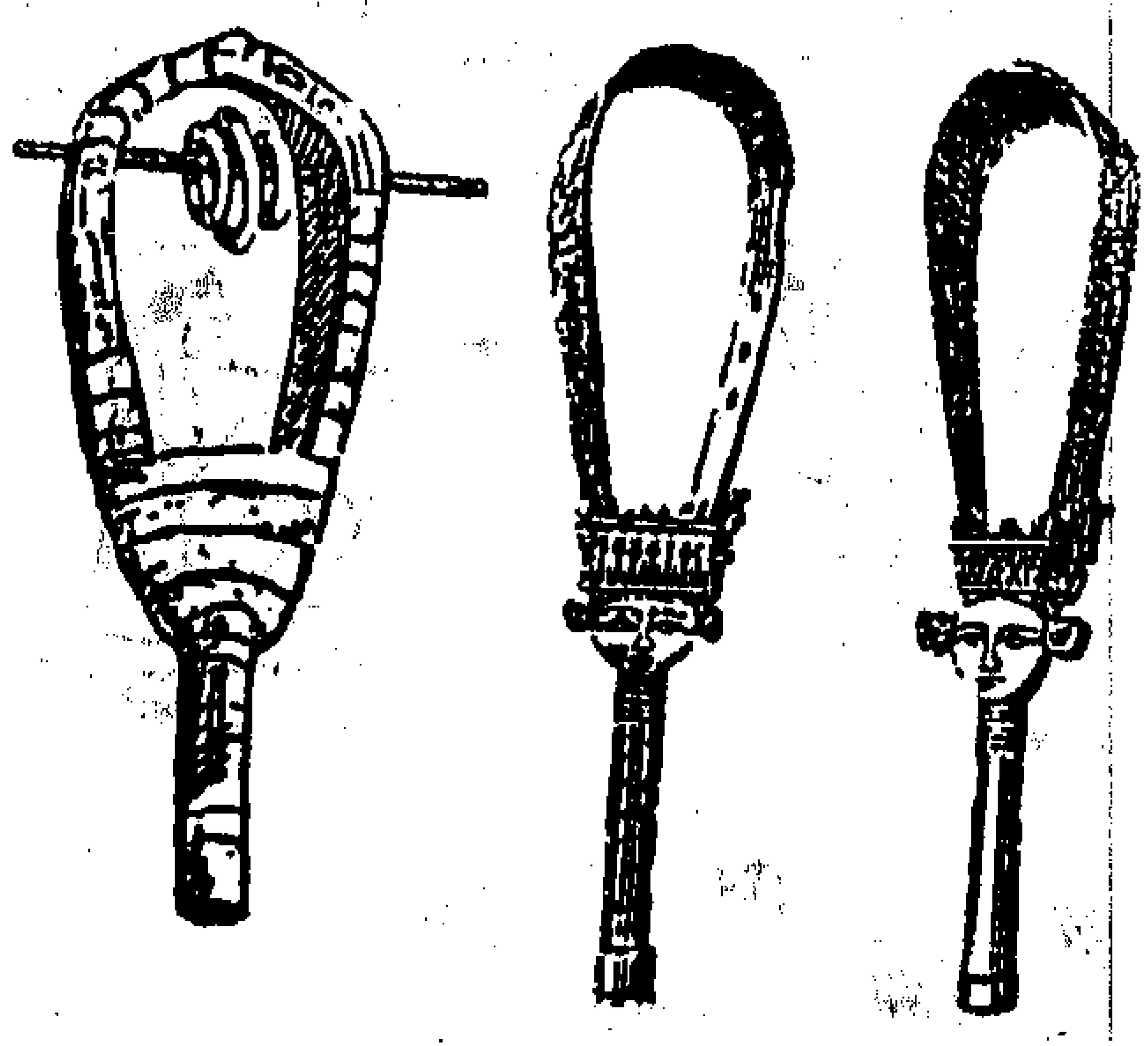
الطبل والبوق



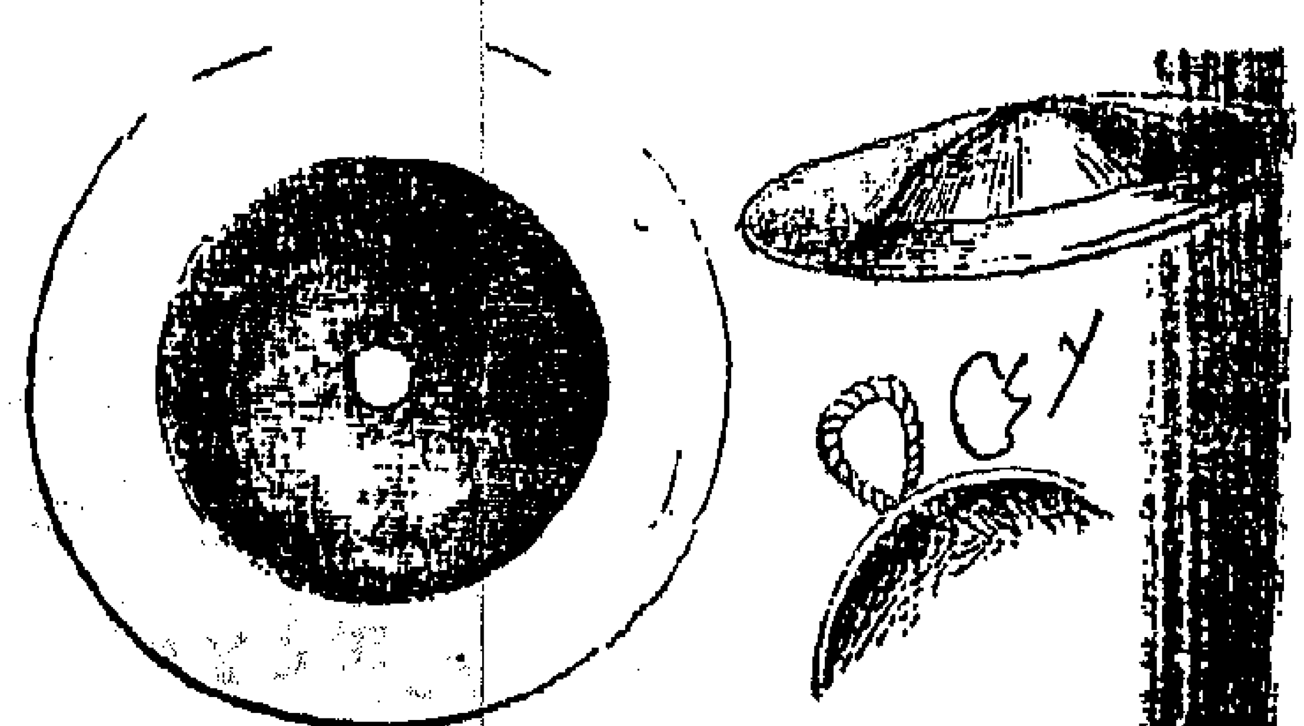
يعزف الجيتار ويرقص



ابواق مختلفة الحجوم



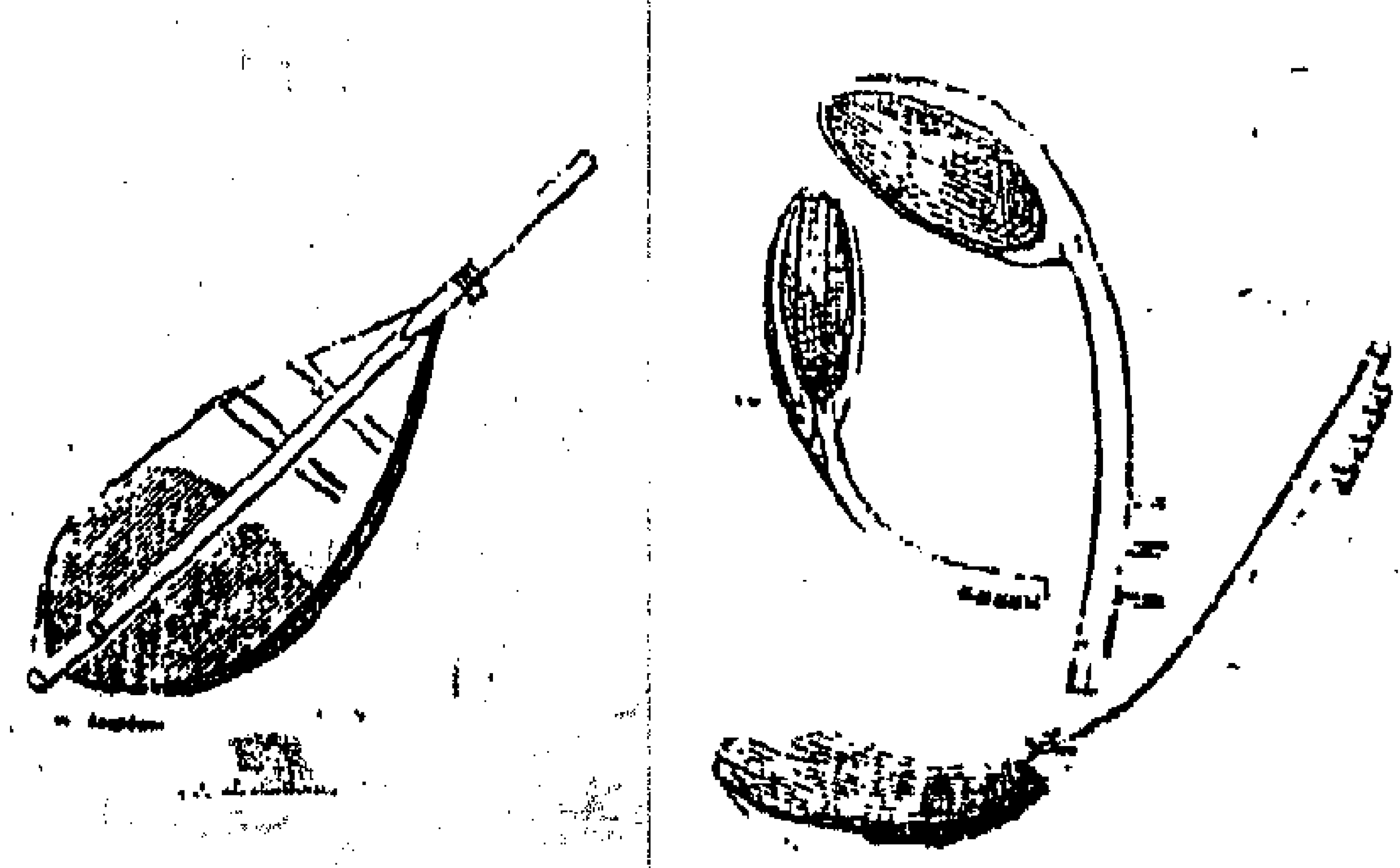
انواع مختلفة من الشخشيخة



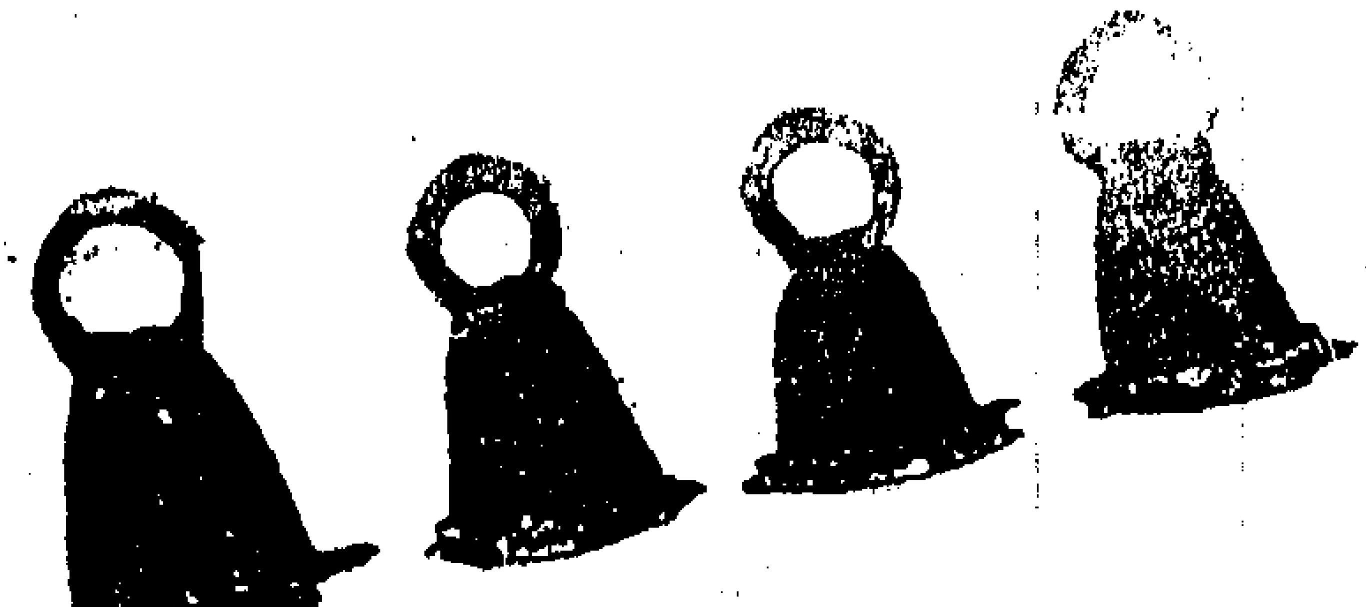
الصنوج



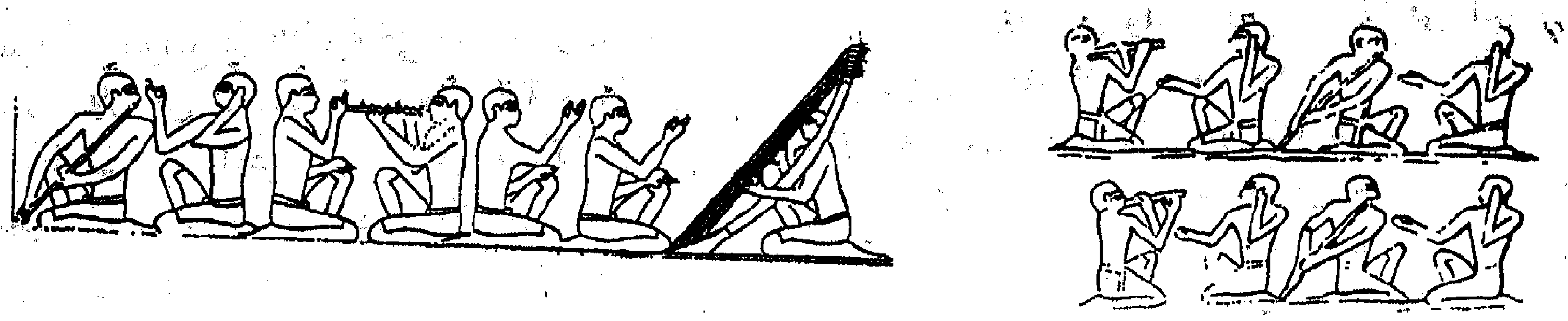
القضبان المصفقة



آلات أقرب الى الجيتار



اجراس ذات حجوم مختلفة

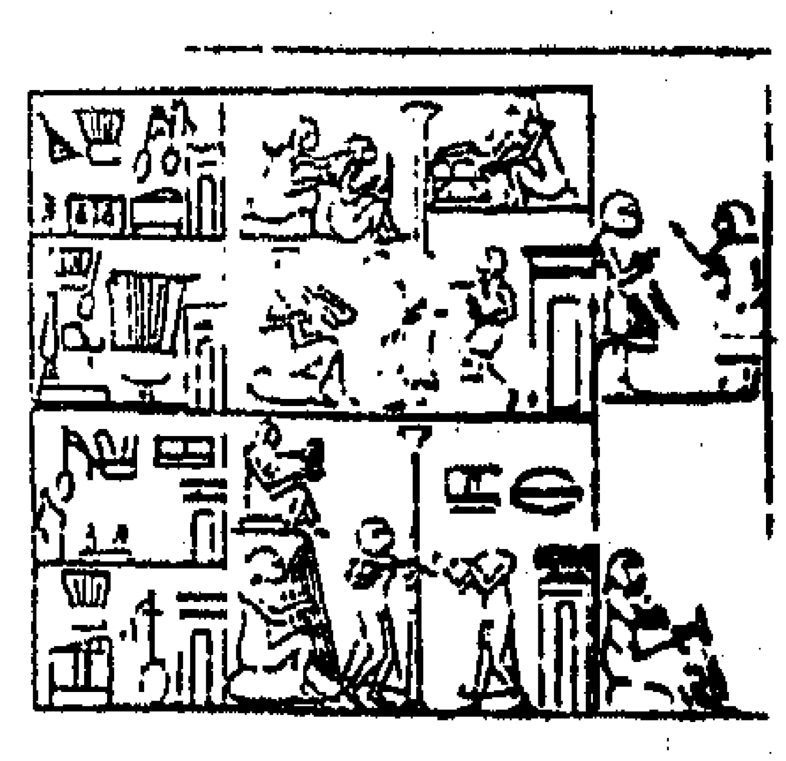


أشكال من التوجيه الموسيقى للعازفين يقوم بها متخصصون فى الأنغام الموسيقية

اياها (تامل الصور المرافقة) • ومن الأشكال غير المالوفة قيثارة على شكل مثلث تنتهى بحلية على شكل رأس أوزة وعدد أوتارها تسعة •

وهناك أيضا آلة شبيهة بالجيتار لها ثلاثة أوتار • وكان هـذا الجيتار المصرى يتكون من جزاين ، عنق طويل منبسط وجسد بيضاوى مجوف من الخشب ومغطى بطبقة من الجلد ، فى سطحه الخارجى ثقوب تسمح بانتقال الصوت ، وفوق هذا الجسد أو العنق كانت تمتد الأوتار الثلاثة مثبتة فى الجزء الأعلى من العنق بعـدد مماثل من المفاتيح ومثبتة فى الجزء الأسفل بقطعة خشبية أو عاجية مثلثة الشكل لترفع هذه الأوتار الى ارتفاع معقول ، وكان طول العنق ضعف أو ثلاثة أضعاف طول الجسد • وكانت هناك ريشة للعزف معلقة فى الجيتار بواسطة شريط • وكان العـازفون عادة يقفون أثناء العزف سواء كانوا رجالا أو نساء والبعض يرقص أثناء العزف •

ومن الآلات الوترية الكنارة وتتعدد أوتارهـا ما بين ثلاثة وثمانية عشر وترا ، وكان يتم العزف عليها عادة بالأيدى وتزينها حلية على شكل حيوان محبب منحوت من الخشب •



اما آلات النفخ فكان منها الناى وكان فى أول الأمر بسيطا ، له ثقوب قليلة لا تتعدى الأربعة أول الأمر وزادت على مر الأيام ، ثم أمكن ادخال تحسين عليه باضافة فتحة جانبية للفم . وكان يصنع من البوص ، ثم بمرور الأيام أصبح يصنع من مواد لها رنين • وكان الناى يستخدم فى الحفلات والمواكب الدينيـة ، وكان عازف الناى يعزف واقفا أو راكعا أو جالسـا على الأرض • والملاحظ ان الرجل كان مختصا بالعزف على الناى الذى كان يتفاوت فى الطول •

واستخدم المصريون المزمار أيضا وكان مقصورا على الرجال ، ويتراوح طوله ما بين سبع وخمسة عشر بوصة ، بعضها مزود بقشة سميكة موضوعة فى تجويف المزمار ، الجزء الأعلى مضغوط حتى لا يترك الا حيزا قليلا لدخول النفس •

وهناك أيضا المزمار المزدوج الذى كان يتكون من مزمارين ويستخدم العازف يدا فى العزف على واحد واليد الثانية فى العزف على الثانى • وكان هذا المزمار المزدوج يصنع من البوص أو من أعواد نباتات بـرية أو الخشب الرنان أو مـن قرون الأغنام أو من العاج أو العظام أو الفضة • وكان من المألوف ان يعزف النساء على هذه الآلة وهن يرقصن ، وكان أحد المزمارين يصـدر الطبقات العليا من الصوت والآخر يصدر الطبقات الدنيا •

وتعتبر الزمارة المصرية الحديثة امتدادا لهذا النوع من المزمار وان كان صوتها خشنا رتيبا • هذه عجالة سريعة عن أهم الآلات الموسيقية المصرية القديمة ، ولكن قد يكون من المهم ان نعرف ماهية الموسـيقى المصرية القديمة ، ما هى ملامحهـا وما القواعد التى كانت تقوم عليها ، وهل من الممكن ان نصـل الى صـورة تقريبية عما كانت

عليه • والواقع ان الاجابة على هذا السؤال صعبة • أولا : لأن كل ما لدينا آلات موسيقية مرت عليها أزمنة طويلة واعتراها كثير من التآكل والتغير بحيث يصعب الاعتماد على الحكم على ما تصدره من أصوات ومدى هذه الأصوات وتنوعها ، ثانيا ، لأن بقايا الأغانى القديمة التى كانت تصاحبها هذه الآلات الموسيقية من الصعب تحديد ملامحها الصوتية لأن قدرتنا على قراءة اللغة بحروفها الساكنة والمتحركة وتحديد الايقاع الصوتى ما زالت مسألة محل خلاف، وثالثا : لأن اللوحات التى تكشف عن هذه الآلات الموسيقية والعازفين والحركات المختلفة التى تصدر عنهم وتفسيرها الموسيقى ما زالت مسألة مفتوحة للنقاش ، ومن هنا لا نستطيع ان نحسم تماما ما نصل اليه من وجهات نظر أو تفسيرات • ولكن على أية حال نستطيع ان نقول ان هناك مادة متنوعة ومن خلال دراستها وتجميع نتائج هذه الدراسات ومقارنتها بعضها ببعض يمكن ان نصل الى حل بعض الألغاز وبلورة بعض الأفكار التى تنير لنا الطريق • فهناك أولا الآلات المختلفة وهناك ثانيا اللوحات المتعددة التى تعطى صورا مختلفة للعزف ، وهناك الامتداد التاريخى لفن الموسيقى المصرى القديم ممتدا عبر المرحلة القبطية والمرحلة الاسلامية فى الصورة الشعبية •

ولقد حاول علماء الموسيقى بصورة أو أخرى ان يمسكوا بهذه الخيوط ليصلوا الى بعض الاستخلاصات •

ولقد لعب الباحث الموسيقى د• هيكمان H. Hickmann دورا هاما فى دراسة الموسيقى المصرية القديمة ومحاولة التعرف على خصائصها ، وقد سلك أكثر من طريق لمحاولة كشف النقاب عن الجوانب الغامضة ، فحاول عن طريق تتبع الرسوم المتعددة التى يظهر فيها الموسيقيون أن يعطى تفسيرا لبعض الرموز والحروف المصرية القديمة باعتبار ان لها دلالات موسيقية خاصة • وتتبع هيكمان أيضا حركة الذراع واليد ولاحظ أن هناك أشكالا مختلفة لحركة أصابع اليد وللعلاقة الحركية بين جزأى الذراع ، فالجزء الأعلى يتخذ أوضاعا مختلفة مثل الوضع العمودى أو المائل أو زاوية قائمة أو حادة • لقد أوضح ان لكل حركة دلالتها الموسيقية الخاصة (تأمل الصور المرافقة) • واستخلص فروقا فى التعبير الموسيقى ، فهو لا يستبعد مثلا ان زاوية الذراع القائمة تعنى صوتا أكثر ارتفاعا أو انخفاضا عن النغمة الأساسية • لقد حاول من خلال دراسة لحركة اليد والأصابع فى أوضاع مختلفة أن يصل الى لون من التحديدات الموسيقية •

وقد نتفق أو نختلف مع هيكمان ولكن المهم أن نعطى عناية شديدة للرموز والحروف والحركات المصاحبة للوحات الموسيقية لأنها متنوعة وهذا يعنى تعدد الوظائف فى الاطار الموسيقى • وحاول هيكمان أن يجد فى الموسيقى المصرية القديمة ملامح من التطور الموسيقى العام سواء فى طريقة الأداء القائمة على التباين أو التوافق وما فيها من وقفات هارمونية • وهناك أيضا لون من التوجيه الموسيقى للعازفين ، ففى بعض الرسوم نجد أمام كل عازف شخصا يقوم بحركات خاصة على العازف ان يترجمها الى حركات موسيقية (تأمل الصور المرافقة) ، ولابد لها من مدلولات كثيرة سواء فيما يتعلق بالايقاع أو الوقفات الميلودية أو النغمات الموسيقية ، ومن هذه الحركات اليد الممتدة عموديا وضم بعض أصابع اليد كالسبابة وأصبع الاشارة أو حركة مميزة لكل من اليدين اليسرى واليمنى (تأمل الصور المرافقة) •

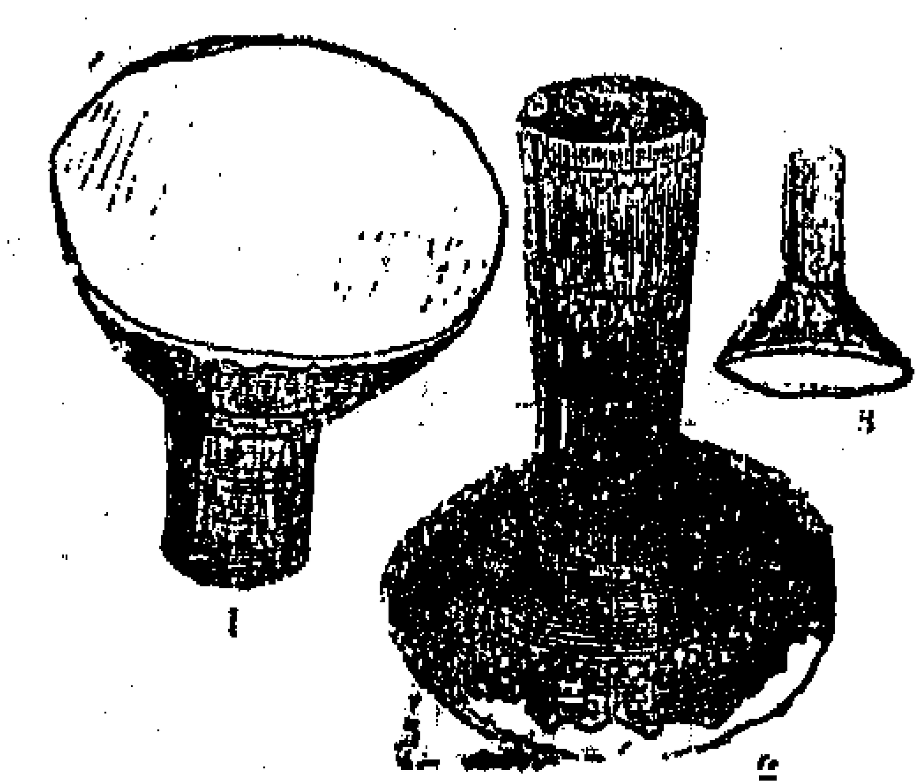
ان دراسة ممنهجة لكل هذه الحركات المختلفة فى الرسوم المتعددة قد تشير الى انها المحاولة الأولى لتسجيل لون من ألوان النوتة الموسيقية والقواعد التى تحكم التنوع الصوتى •

ولم يكتف هيكمان بالقاء الضوء على الآلات الموسيقية المختلفة وامكانياتها الفنية فى التعبير وتتبع الحركات المختلفة التى توجه العازفين فى الأداء الموسيقى ، بل حاول أيضا من خلال التواصل، أى تتبع القديم في منحاة عبر العصور، ان يستفيد من الموسيقى اللاحقة سواء القبطية أو الشعبية فى القاء الضوء والبحث عن الجذور التى تعود الى الموسيقى المصرية القديمة • لقد أشار مثلا الى التصفيق بالأيدى وتحديد الايقاع بحركة الأقدام واستخدام آلات موسيقية معينة لضبط الايقاع والتنسيق بين العازف والمغنى وخاصة فى حركة المجموعات ، وهذا كله ينم عن الامتداد الحضارى عبر العصور المختلفة •

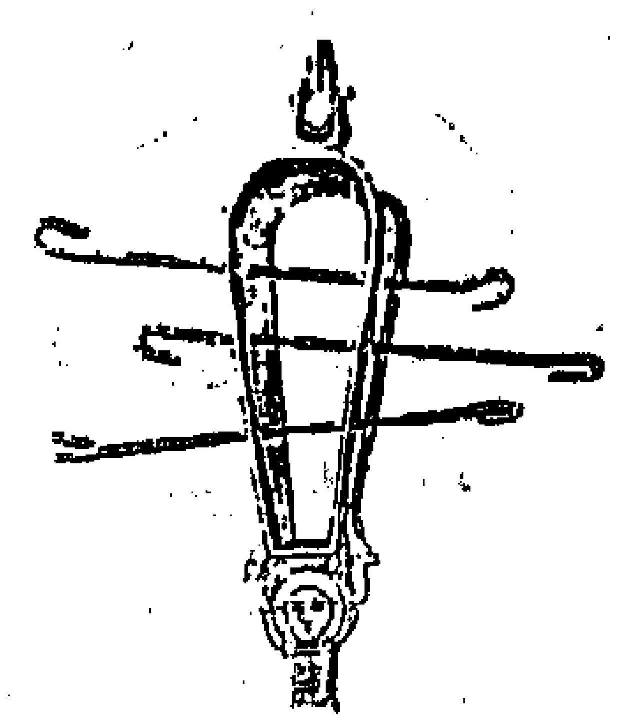
لقد كان للتصفيق بالأيدى أكثر من فائدة ، فهو أولا عامل مساعد عند دخول العزف لمصاحبة الغناء وهو ثانيا وسيلة لتحديد نهـايات الجمل الموسيقية ومصـاحبة الوقفات الموسيقية • وفى مصر لعبت القضبان المصفقة نفس دور التصفيق بالأيدى ، واستمر هذا التقليد حتى القرون الأولى من المرحلة القبطية • ولعبت الشخشيخة دورا مماثلا فى مصر القديمة ، واستمر استخدامها فى المرحلة القبطية فى الكنائس بنفس الطريقة التى كانت تتم فى المعابد المصرية القديمة ، وحل محل الشخشيخة بعد ذلك الصنوج أو الكاسات وآلة موسيقية على شكل مثلث •

ومن الآلات المصرية القديمة التى حافظت على وجودها على مر العصور الطبلة المعروفة باسـم « الدربكة » ، والطبلة من الآلات الموسيقية ذات الدلالة البالغة فى موسيقانا الشعبية • ان دراسة التواصل فى الموسيقى المصرية والامتداد الحضارى يحتاج الى لون من الدراسـة الشاملة لا الاكتفاء باختيار بعض النماذج الموسيقية هنا وهناك • ان دراسة ممنهجة شاملة تحتاج الى تضافر جهود أكثر من متخصص فى فروع مختلفة حتى يمكن الحصول على استخلاصات لهـا صـفة التماسك والعمق ، لابد من تضـافر العالم المتخصص فى المصريات والعالم المتخصص فى الموسيقى والعالم المتخصص فى الفنون الشـعبية حتى تصـبح دراساتنـا لهـا صفة الشمول والالمام بالجوانب المختلفة التى يغنى بعضها بعضا •

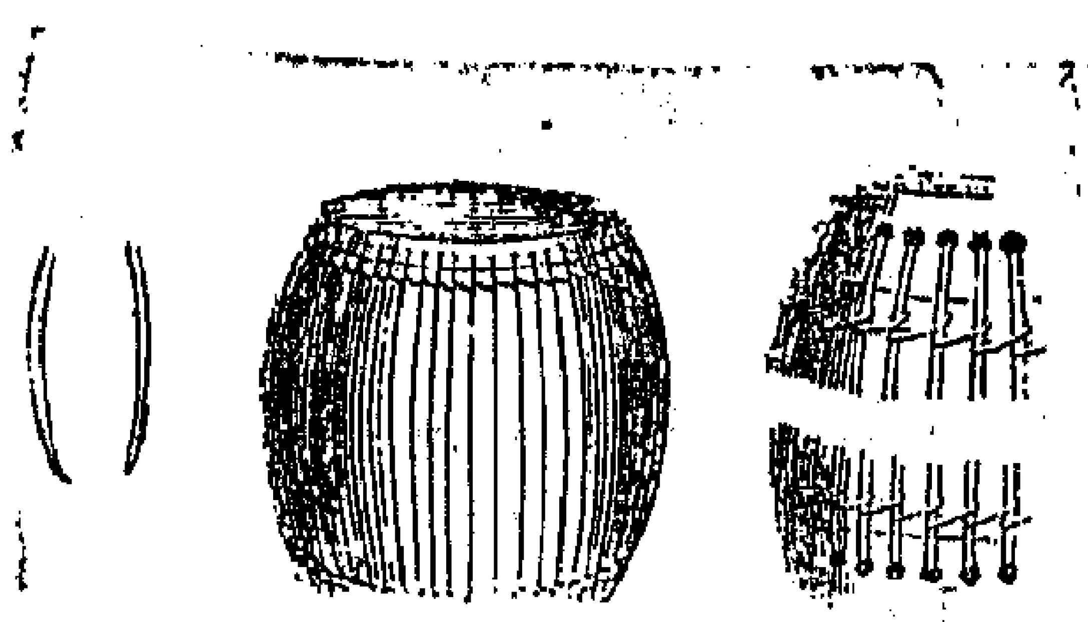
ان دراسـة شاملة لآلاتنـا الموسيقية وأغانينا المختلفة حـول العمل والحب والتعديد والزار ، أغانينـا من أماكن مختلفة من الصعيد والواحات والوجه البحرى وتبويب كل هذه المادة ومقارنتها بالفن المصرى القـديم والقبطى لابـد ان تغنى دراساتنا عن الفنون الشعبية وتكشف بوضوح عن التواصل فى حضارتنا المصرية •



الطبل المعروف باسم الدربكة



شخشيخة



انواع أخرى من الطبلة وعصاتا العزف

بعض المراجع الهامة :

Wilkinson, J. G., 1878, The Manners and Customs of the Ancient Egyptians, Vol. 1, London.

Hickmann, H., 1956, 45 siècles de musique dans l'Egypte ancienne, Paris.

Hickmann, H., 1956, Musicologie pharaonique (Collection d'études musicologiques), Kehl.

Hickmann, H., & Gregorie C., 1958. Cotalogue d'enregistrements musique folklorique égyptienne (Collections d'études musicologiques), Baden-Baden.

Hickmann, H. 1961, Egypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2), Leipzig

Hickmann, H., 1958, «La Chironomie dans l'Egypte pharaonique», ZAS 83, pp. 96-129, Berlin.

الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية

صفوت كمال

الجمال والصدق هما موضوع الحياة عند الفنان الرائد عبد السلام الشريف ·· يصاحبهما فى نفس الوقت حب الانسان للانسان ·· وقد وجد عبد السلام الشريف تلك المقولات الثلاث الجمال والصدق والحب تتحقق فى أشكال الابداع الشعبى المصرى ـ فاتجه بكل قدراته الفنية الى التعبير عنها · وتأكيدها فى كل أعماله ·

والمتأمل لأعمال الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف تبهره من أول وهلة قدرته العميقة على ادراك مضامين التعبير الشعبى· والتعبير عن تلك المضامين بسهولة ويسر ، لايملكهما الا الفنان الواعى لمسئوليته الوطنية تجاه مجتمعه ·

هذه القدرة الفنية الواعية ، لاتبدو فى أعماله الفنية فحسب ، تلك الأعمال التى توسل فى صياغتها بفن الخيامية ، وبكل ما فى هذا الفن من دقة وحرفية ، ولكنها تبدو أيضا وبشكل واضح فى أعماله الرائعة فى الاخراج الفنى الصحفى، وفى أساليب واتجاهات المدرسة الفنية ، التى كونها فى فنون اخراج الكتاب والمجلة والصحافة · وكان استلهام الحياة ، بكل ما تحمل مواضيع الحياة ، من حب وجمال هو السمة المميزة لأعماله الفنية على تعددها وتنوعها ·· وحينما اتجه الى استلهام الحياة الشعبية المصرية ، لم يتجه اليها لكى يسجلها أو يعبر عنها ، بل اتجه اليها لكى يعايشها ، معايشة المحب الصادق لتلك الحياة ·· بكل ما تحمل من حب وصدق وجمال ·· وانعكس هذا الجمال والصدق والحب فى أعمال عبد السلام الشريف ، فاذا خطوطه تشكل الجمال وموضوع تشكيله يعبر عن الحب · وكل ذلك فى صدق واع بقيم التراث المصرى الفنى · وقد ظهر ذلك بتلقائية واعية فى أعماله التى سجل فيها اللحظة التعبيرية الجمالية فى الحياة المصرية الشعبية · بكل ما تحمل تلك « اللحظة » من كبرياء الحضارة ، ورشاقة التعبير ، وحيوية الابداع ·

وحينما توسل عبد السلام الشريف بالخيط والقماش كمادة ووسيلة للتعبير الفنى .. توسل - فى واقع الأمر - بخبرة مصرية دقيقة ، انفرد بها هو دون غيره من الفنانين - حينذاك منذ أكثر من نصف قرن - فى استخدامها ، فى وقت كان العمل بها هو حرفة تقليدية فى فنون الخيامية فى أحياء مصر القديمة ، وبخاصة فى حى « تحت الربع » بالقرب من باب الخلق فى القاهرة .

وحينما توسل عبد السلام الشريف بهذا الاسلوب التقليدى من أشكال التعبير الفنى الشعبى توسل به - رغم صعوبته - ليؤكد من جديد ، ضرورة التواصل الابداعى بين خبرات المجتمع التقليدية وخبرات الفنان المحدثة . وعلى الرغم من صعوبة العمل بالابرة والخيط ، أمكنه التحكم بكل دقة الفنان فى تحقيق وسيلة جديدة من وسائل التعبير يخرج بها من اطار الأساليب التقليدية الشائعة فى الفنون التشكيلية الى اطار جديد من أشكال التعبير الفنى ، وكأنه يؤكد من جديد ، خبرة الانسان المصرى فى أساليب الابداع الفنى ، من نقش وحفر وتصوير ونسيج وسجاد وفخار الخ .. ليؤكد المهارة فى التسجيل على القماش بالخيط الدقيق ، صورا جديدة من حياة الانسان .. ابداعا وموضوعا .. وهى خبرة فنية ، له فيها فضل الريادة الحديثة .. وكذلك فضل الريادة فى استحداثها فى أعمال فنية حديثة . وقد صاحبت هذه الريادة الفنية ريادة أخرى فنية فى الاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب .. فاضفى بخبرته الفنية ورؤيته الجمالية على المطبوعات المسطورة ، تكوينا جماليا وجعل من غلاف الكتاب وصفحاته ، لوحات فنية يستطرد الانسان فى تأملها . وجعل من عناصر الابداع الشعبى المصرى .. عناصر يستوحيها أو يستلهمها فى ابداعاته الحديثة ، فارتبط الابداع بالشخصية القومية ، وأصبح للكتاب المطبوع شخصيته الفنية علاوة على شخصيته الثقافية . والموسوعات الفنية التى قام باخراجها تعبر بجمال شكلها عن قيمتها الفكرية والفنية . فعبد السلام الشريف حينما يتبنى عملا ما .. أى عمل .. يتبناه بروح الأب .. لذلك شاع فى حياتنا الثقافية والفنية اسم « بابا شريف » ليدل على أبوته لجيل جديد من الفنانين المتميزين بمهاراتهم الفنية فهو أب لجيل كامل تعلم منه الحب والجمال والصدق كموضوع للسلوك .. وكموضوع للتعبير الفنى .

فعبد السلام الشريف كما علم أبناءه الفنانين وغيرهم من العاملين فى مجال الصحافة والطباعة والنشر ، أن العمل الفنى لايرتبط بوسيلة الابداع ، بقدر ما يرتبط بموضوع الابداع الفنى نفسه . علمهم أيضا أن المودة فى العمل هى أساس اجادة العمل .

ولقد تعلم العاملون من أسرة هذه المجلة (مجلة الفنون الشعبية) التى أشرف على اخراجها الفنى منذ صدور أول عدد لها فى ينساير ١٩٦٥ الى الآن .. أن الفن يعطى من يخلص له مجالات عديدة من القدرات الابداعية .

وحينما تصدى الفنان عبد السلام الشريف لاخراج هذه المجلة الرائدة فى المجتمع العربى والثقافة العربية ، تصدى لها باحساس الفنان العاشق للابداع الشعبى .. لم يتوان لحظة عن اضفاء الاشراقة الفنية على كل موضوعاتها - وعلى مدى ربع قرن ثابر على اعطاء هذه المجلة كل جهد ممكن ، على الرغم مما قد يحوط اصدارها

أحيانا من صعوبات ٠٠ يسعى الى اصدارها فى شكل جميـــل وبأقل التكاليف ٠٠ وبكل تواضع الفنان العظيم وبابتسامته المشرقة ونظرته الثاقبـــة ، يوجـه تلاميذه وأصدقاءه وكل من يشاركه العمل فى اصدار هذه المجلة الى ما يجب عمله ، دون استعلاء على أحد أو غضب من خطأ ٠٠ فاذا الجهد المبذول فى العمل يتحول الى متعة يستمتع بها كل من يعمل معه ٠

وما من انسان عمل معه الا ويقول تعلمت من « بابا شريف » كذا وكذا وكذا ٠

فعبد السلام الشريف له قدرة الفنـان وخبرة الأستاذ المعلم وحينما اختير عميدا لمعهد التذوق الفنى (حاليا المعهد العـالى للنقد الفنى) عن انشـائه عـام ١٩٧٠ كان ذلك اختيارا دقيقا واعيا فهو الأستاذ الموسوعى الثقافة ، الوطنى المشـاعر ، والمعلم الذى لا يبخل بعلمه على كل من يعرف أو لايعرف ، فهو يعطى من خبرته الثقافية والعلمية والفنية بلا حدود ، وبلا من على أحد ، أو حتى انتظار كلمة شكر ٠٠ فسلوكه الفنى هو عطـاء لقيم الجمال وتحقيقها وسلوكه الاجتماعى هو عطاء لقيم الحب ٠٠ حب الانسان للانسان ٠٠ وسلوكه الفكرى هو الصدق ٠٠ الصدق الانسانى فى أنقى صوره وأبهى أشكاله ٠ فالجمال والصـــدق والحب هى مقولات الوجـود الانسانى عند عبد السلام الشريف ٠

والمتأمل لمجموعة الخطوط والألوان التى يحدد بها معالم اخراجه لأى عمل فنى ، يجد هذه الخطوط والألوان تتشكل بطواعية فنية ، لتعطى أبعادا فكرية تتداخل مع الأبعاد الفنية للعمل نفسه ، فتضفى من خلال هذا التداخـــل بناء فنيا متميزا يعطى للموضوع بعدا جديدا ، يعايشـــه الرائى ، ويدركه المتأمل لأشـــكال ومضامين العمل نفسه ٠

وهذه العملية الابداعيــة هى نتـاج تأمله الفكرى العميق لموضوع عمله ٠٠ فالابداع الفنى عند عبد السلام الشريف هو رؤية فكرية للقيم الجماليـة الشائعـة فى حياتنا المصرية ٠٠ وكلها معا ترتبط فى وحدة فنية وموضوعية بموضوع التعبير ٠

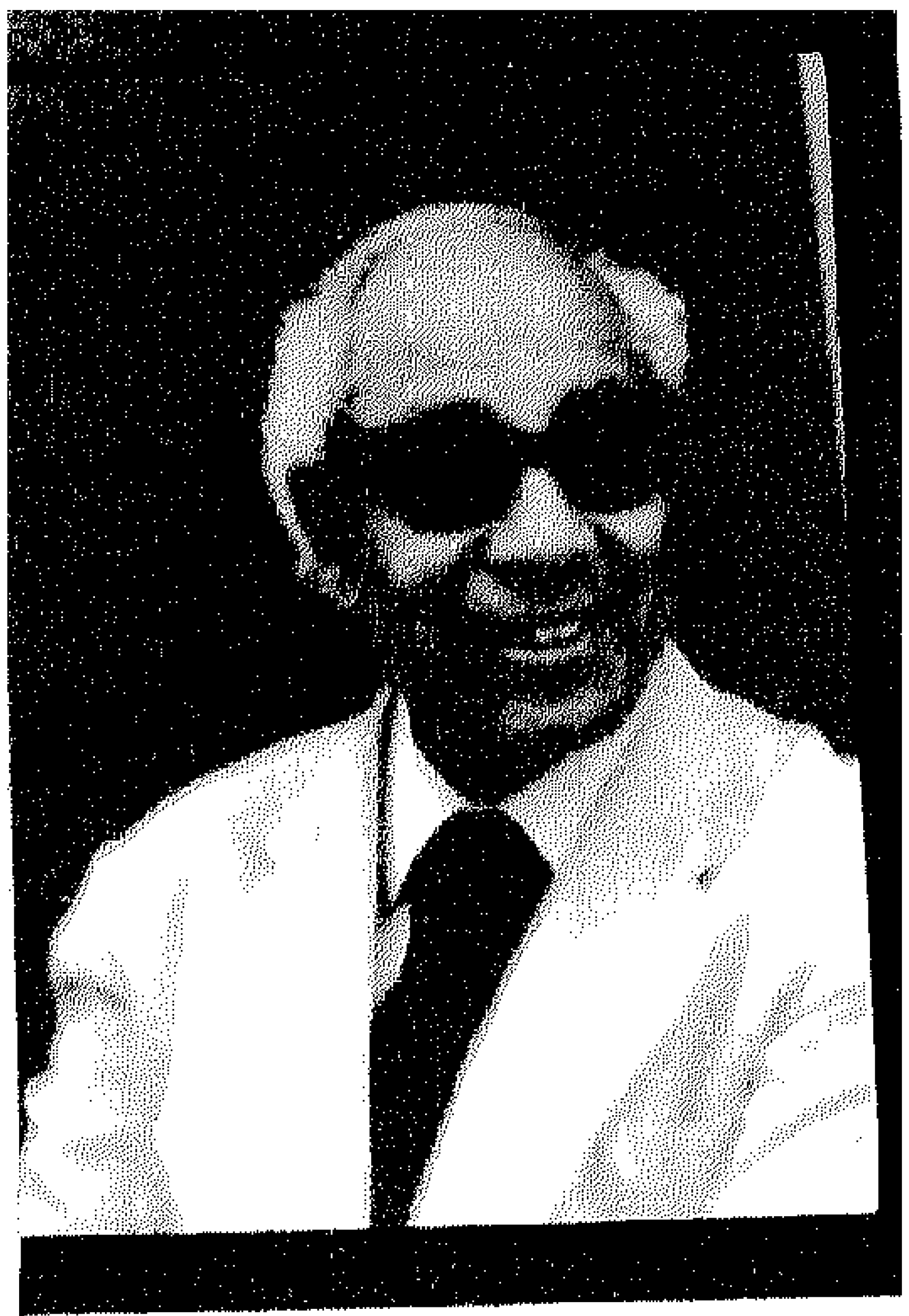
ومجلة الفنون الشعبية اذ تشـارك فى هذا العدد فى الاحتفال بعيد ميـــلاده الثمانين ٠٠ فهى فى الواقع تحاول أن تعبر عن عميق تقديرها وجزيل شـكرها لكل ما أعطاه ويعطيه من جهد فى ابراز القيم الجمالية والفكرية للفنـون الشعبية المصرية حتى أصبح لهذه المجلة مكانتها الفنية الرائدة فى مجـــال الفنون الشعبية ٠ مجلة لها طابعها الفنى المتميز بين سائر المجلات الثقافية ٠ مجلة حرص عبد السلام الشريف على أن تبدو دائما بمكوناتها الثقافية فى أبهى صـــورة يمكن أن تعبر بهـــا عن مسئوليتها الثقافيـة فى نشر الوعى بقيم الابداع الشعبى ، شكلا وموضــوعا ٠٠ تراثا ومأثورا فى تواصـل ثقافى حى ، يجمع بين الابداع الفكرى والابداع الفنى فى وحدة موضوعية ٠

فشكرا يا « بابا شريف » ٠

وكل ســـنة وانت طيب ٠

صفوت كمال

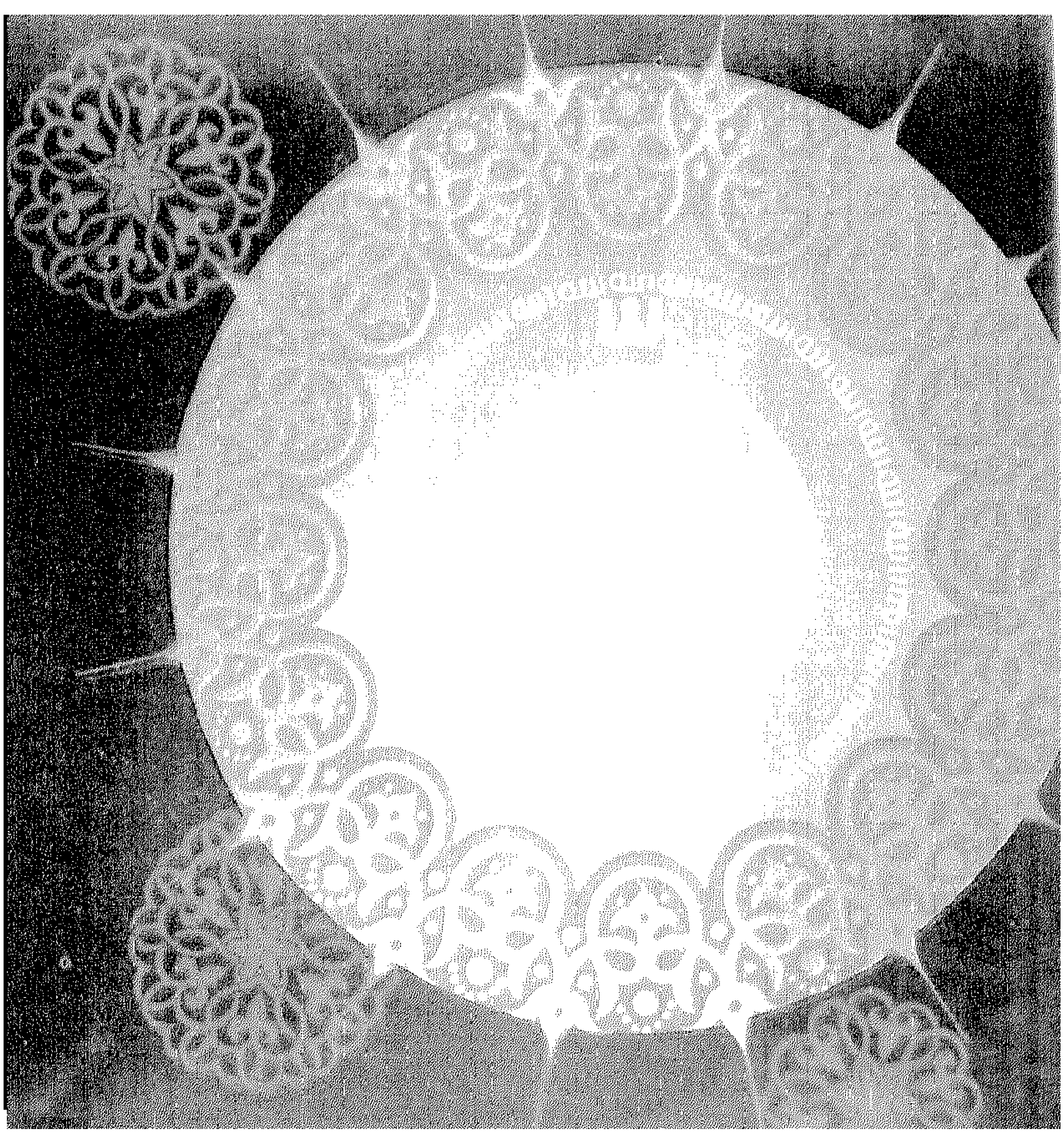
وأسرة تحرير المجلة



الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف



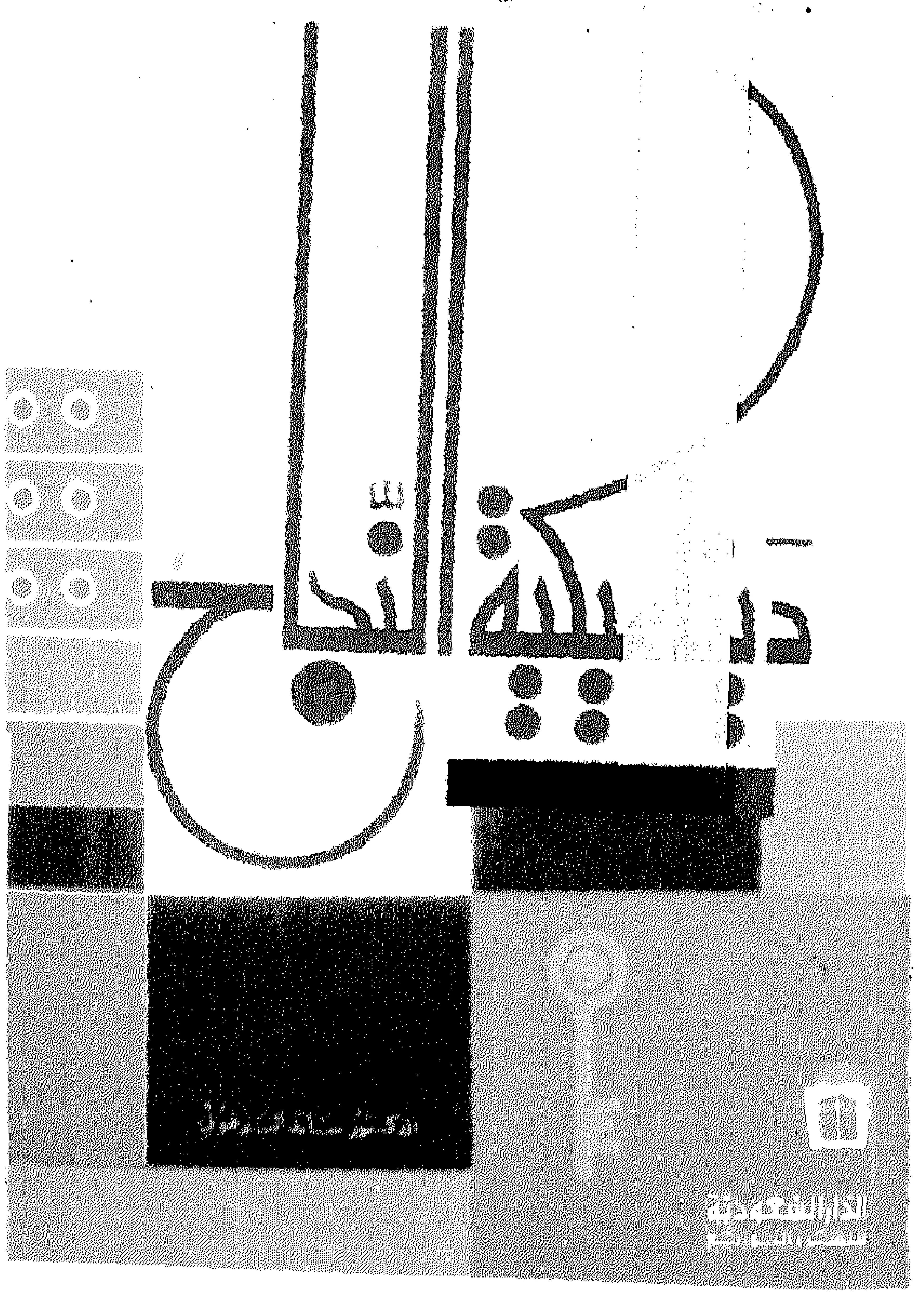
● لوحة على غلاف نتيجة سنوية (٥٠ × ٧٠ سم) يظهر فيها لفظ الجلالة (الله) في تكوينات زخرفية اسلامية حديثة





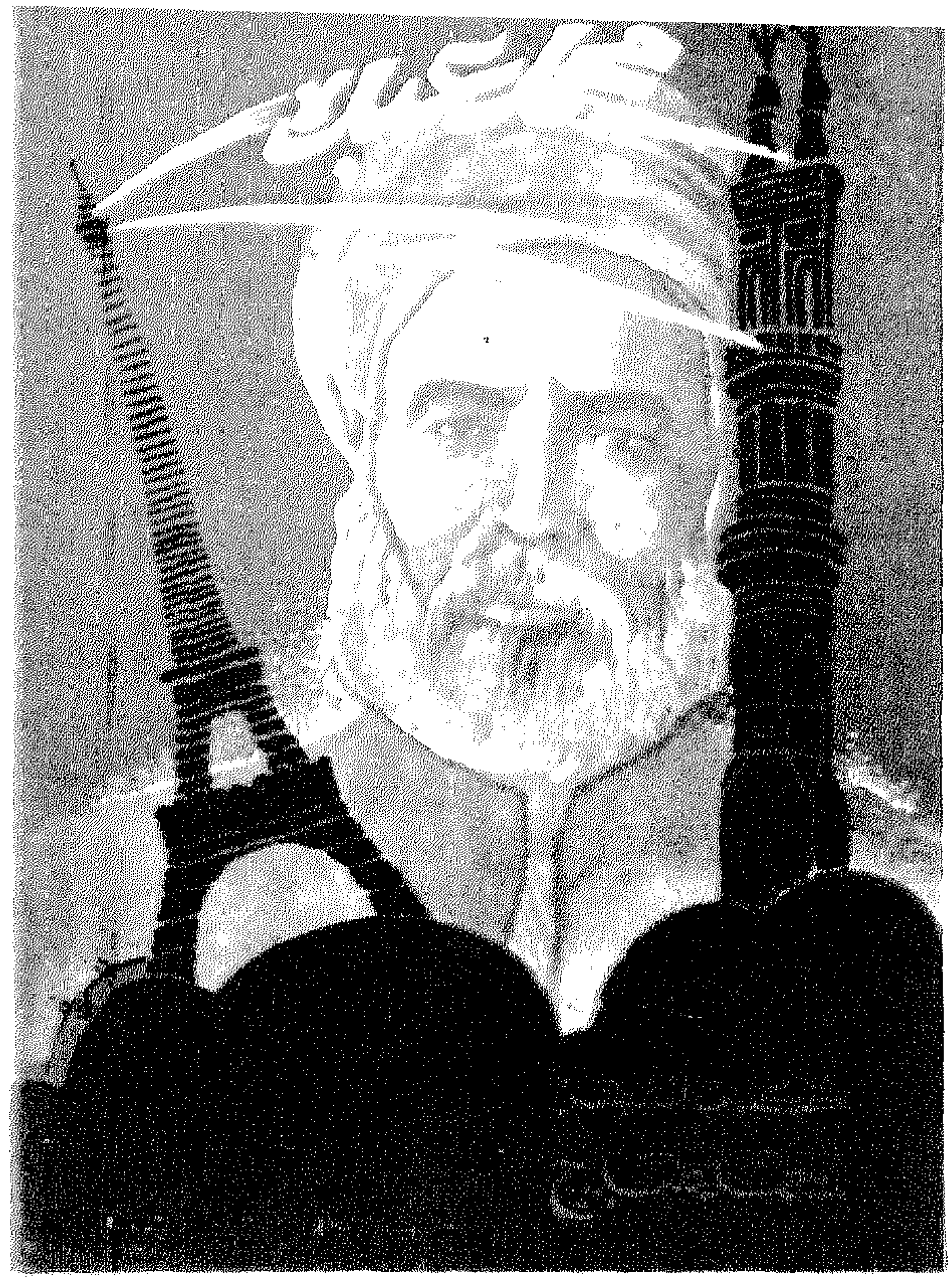
● لـوحـة « الشهـاب » من فنـون الخيامية تصـور الزعيم مصـطفى كامل فى انطلاقته الوطنية كالشهاب يحطم القيود ، وفى خلفية اللوحة رمز جريدة اللواء .

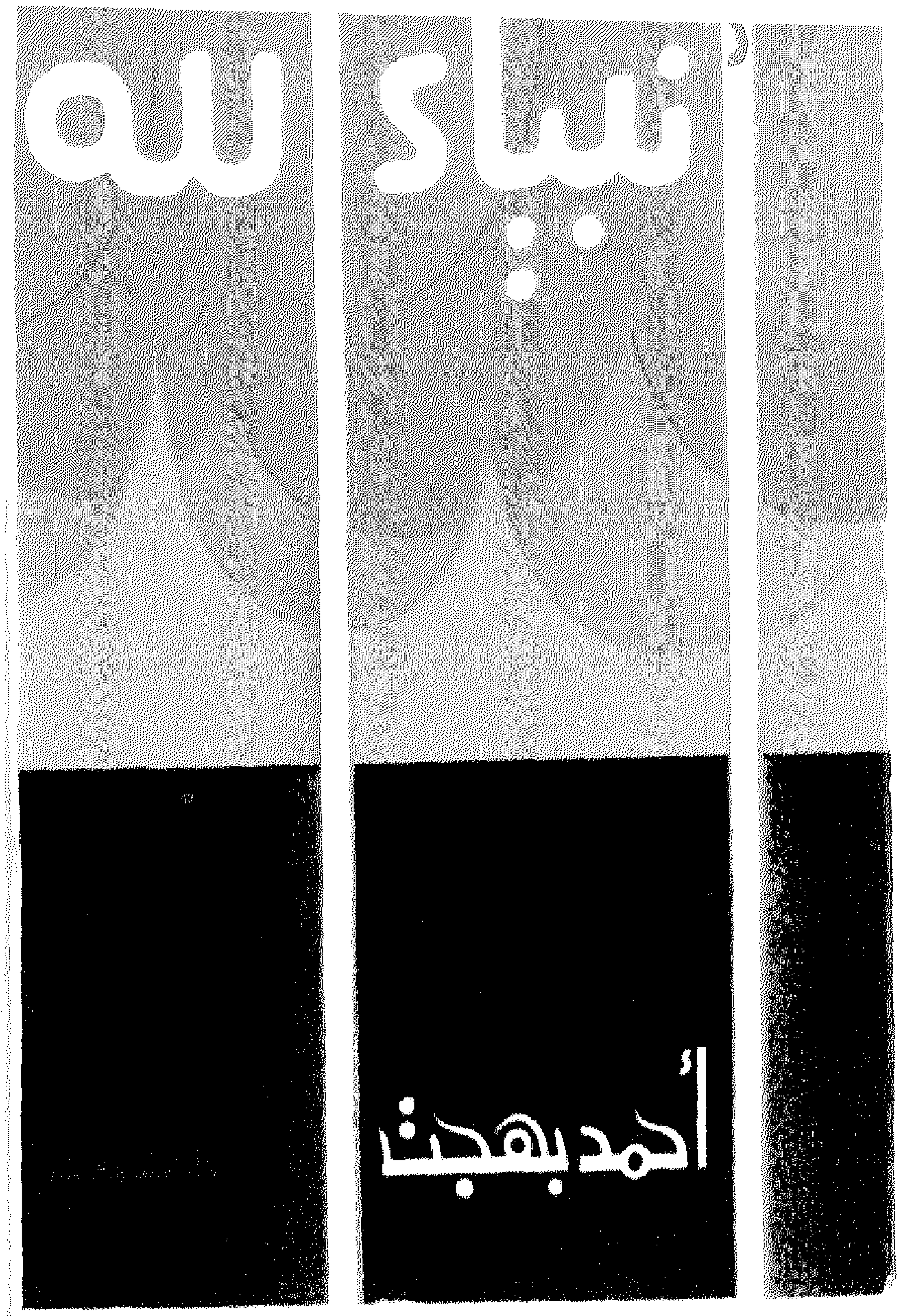
« ديناميكية النجاح » غلاف كتاب يظهر فيه اتجاه الفن الحديث الذى استخدمه الفنان فى التعبير عن موضوع الكتاب .



« الذئب الأغبر » غلاف كتاب عن « كمال أتاتورك » و ... [illegible]

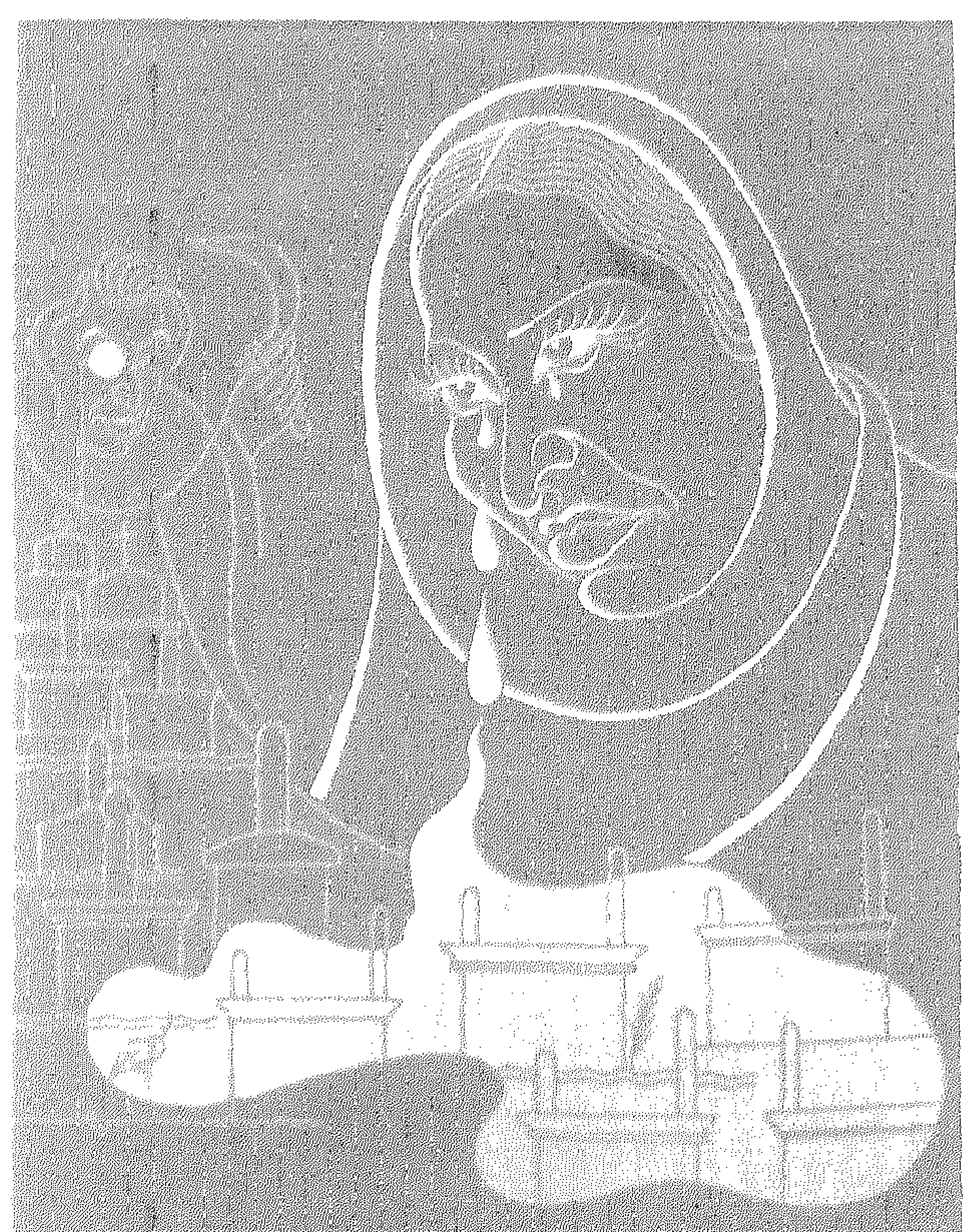


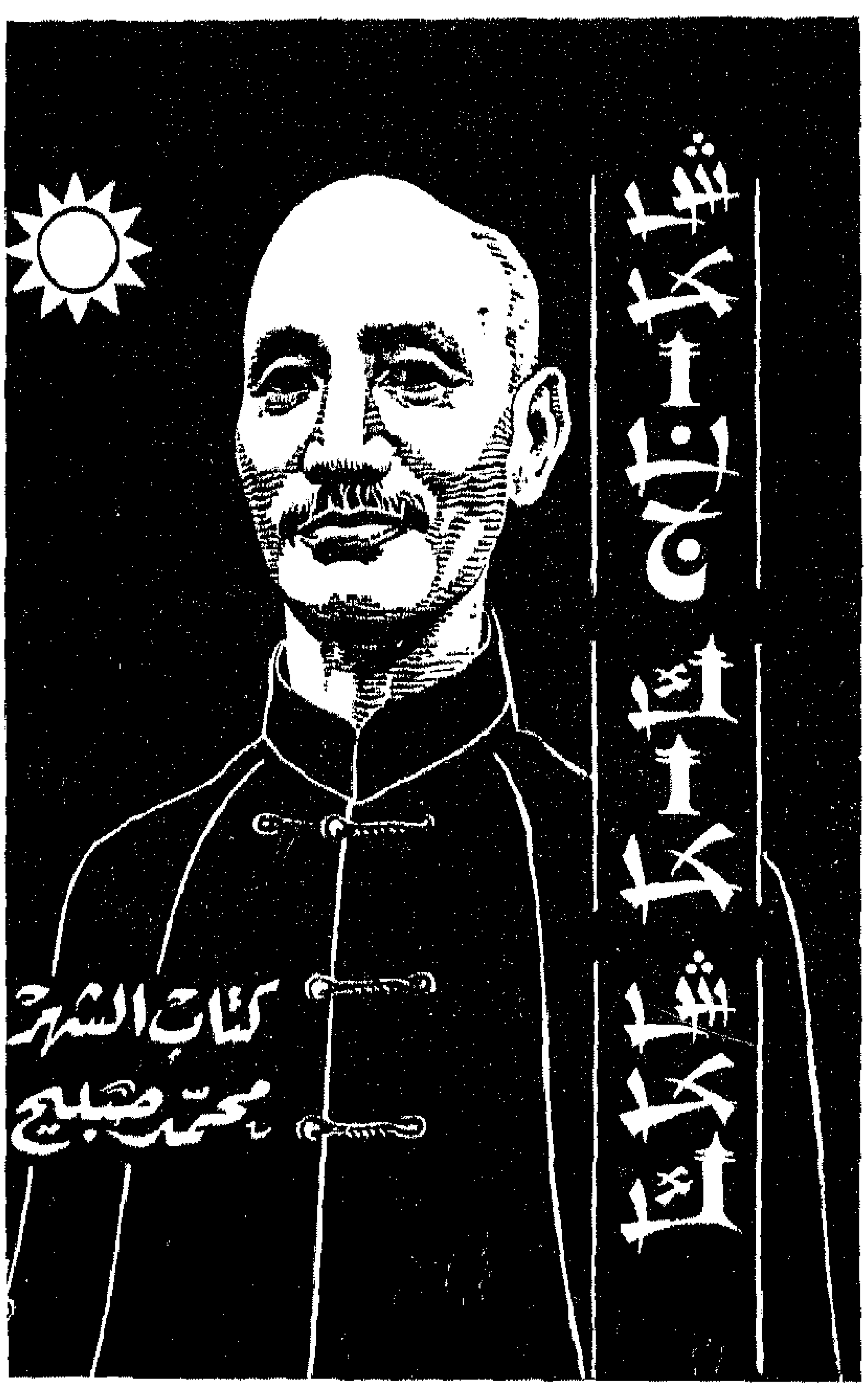




● لوحات أغلفة كتب ومجلات

الفنانة امينه رزق والفنان يوسف وهبي، وبحيرة الدموع على الضحايا

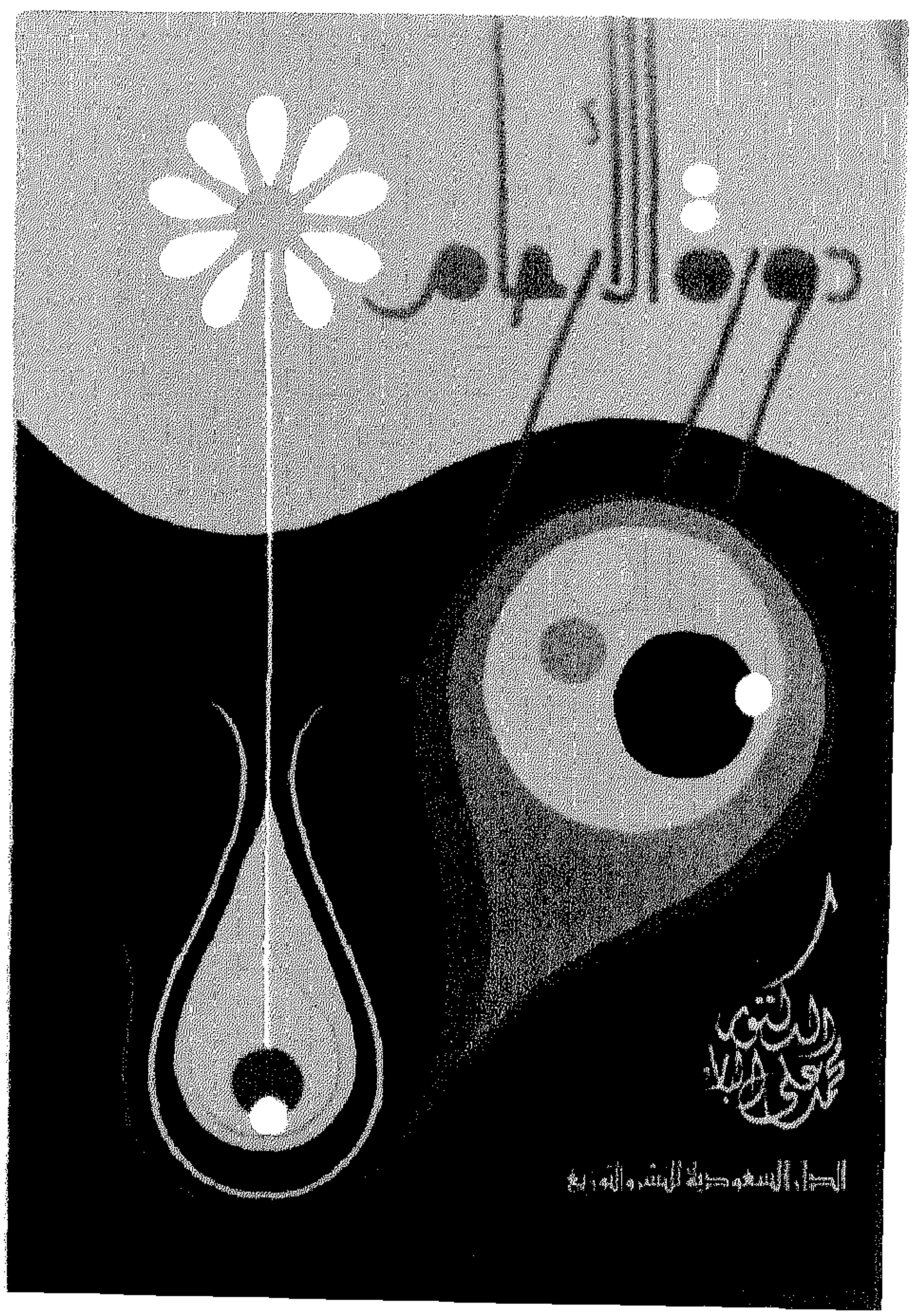


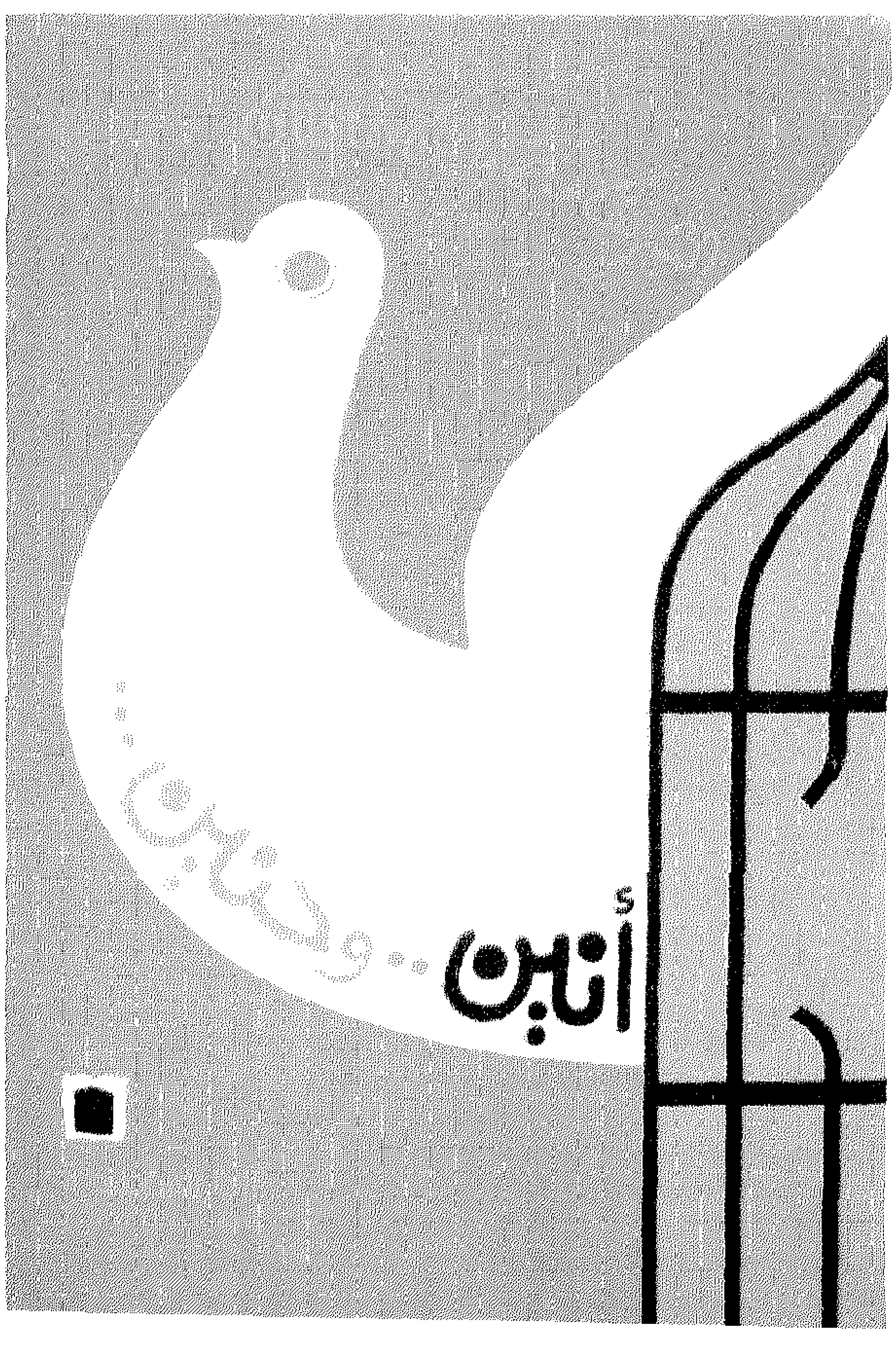


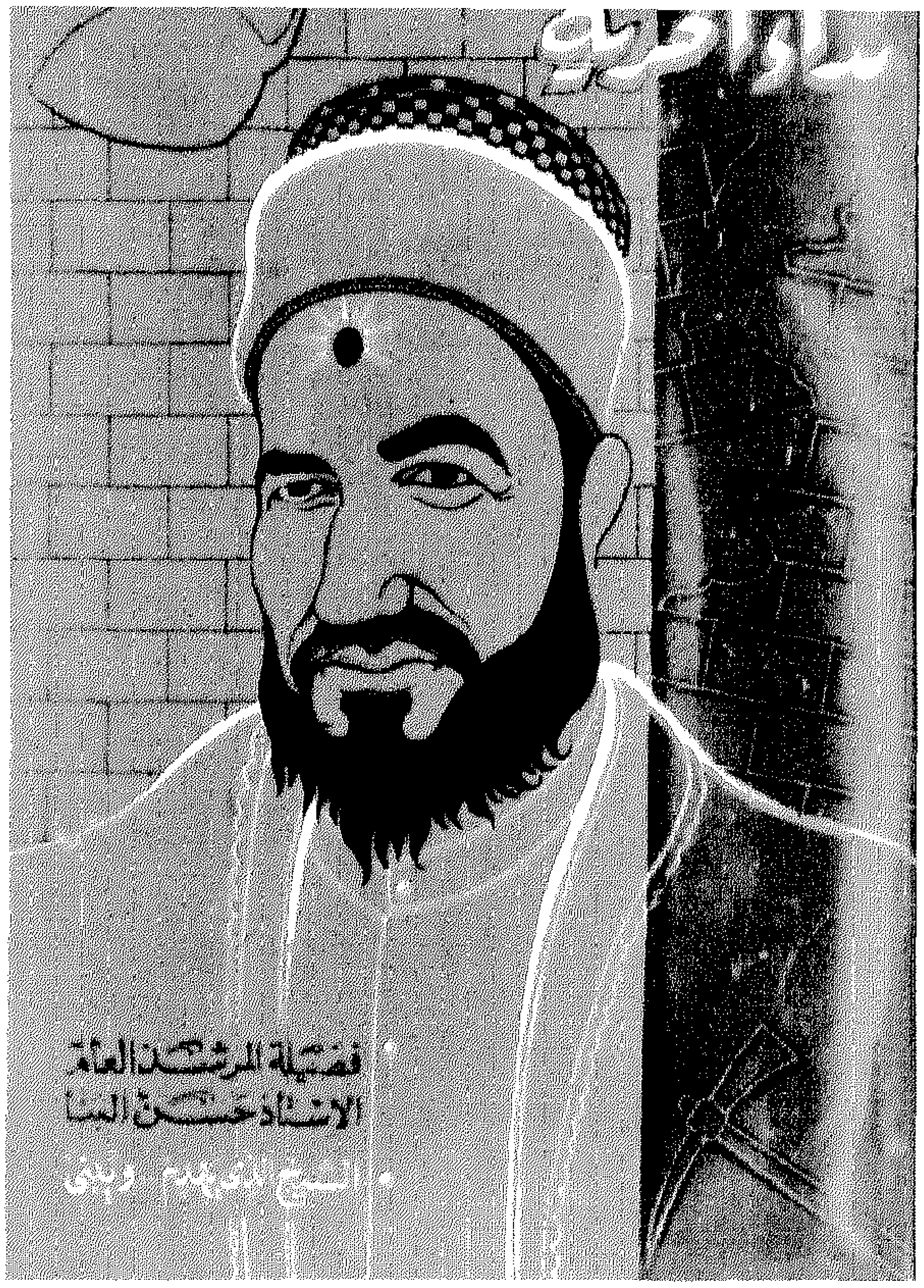


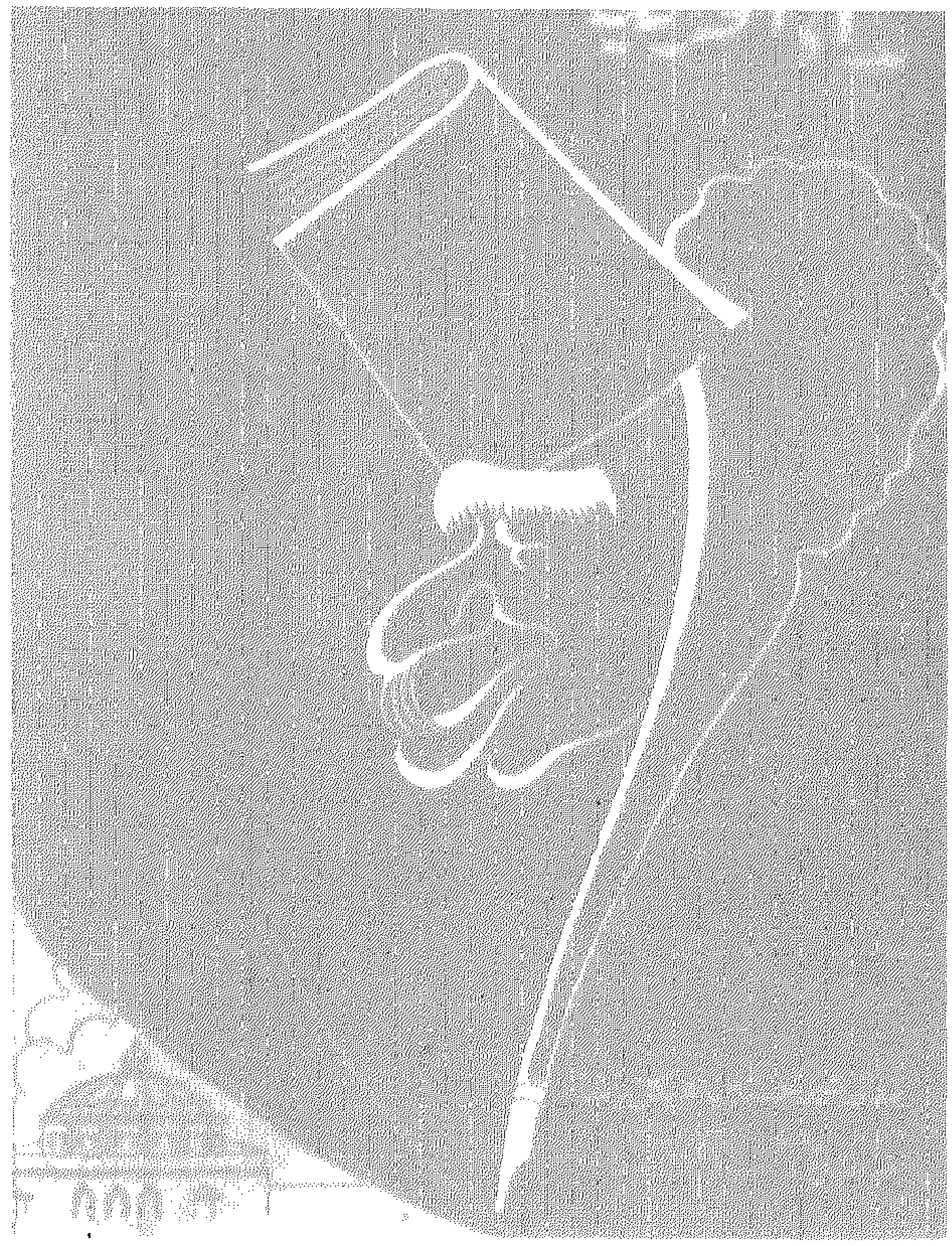


● أغلفة كتب : ديوان شعر سلوى حجازى ، ومصر فى المعركة ، ودورة الارحام الذى يعبر عن انبثاقه الحياة وازدهارها المتواصل من خلال اسلوب الفنان التعبيرى الرمزى ، وأنين وحنين الذى يجمع بين الحرية والقيد .



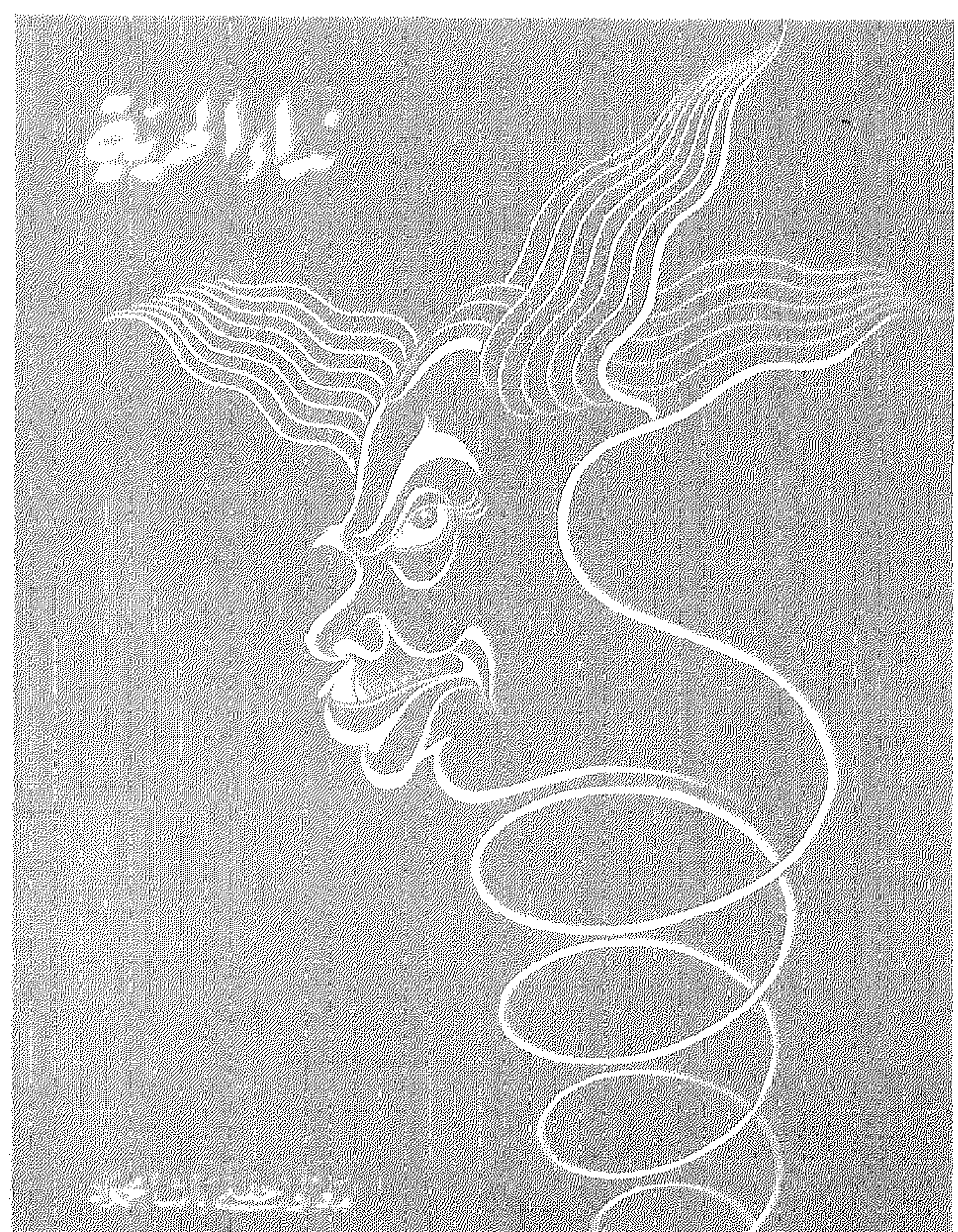


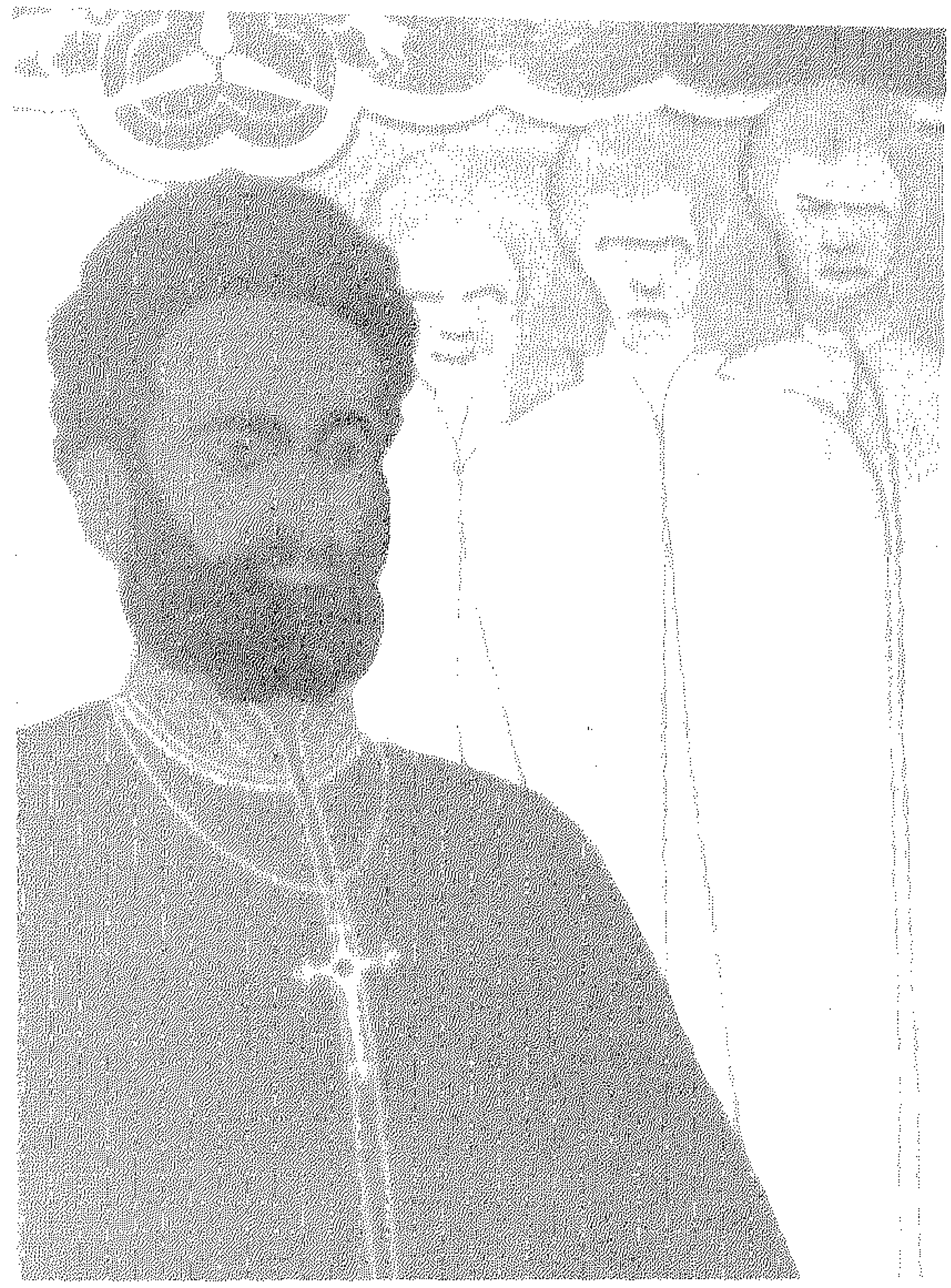




● من أغلفة مجلة « نداء الحرية » وقد استخدم فيها الفنان عبد السلام الشريف خطوط الكاريكاتير باللون الأبيض ، مع استخدام التعبير الرمزى .







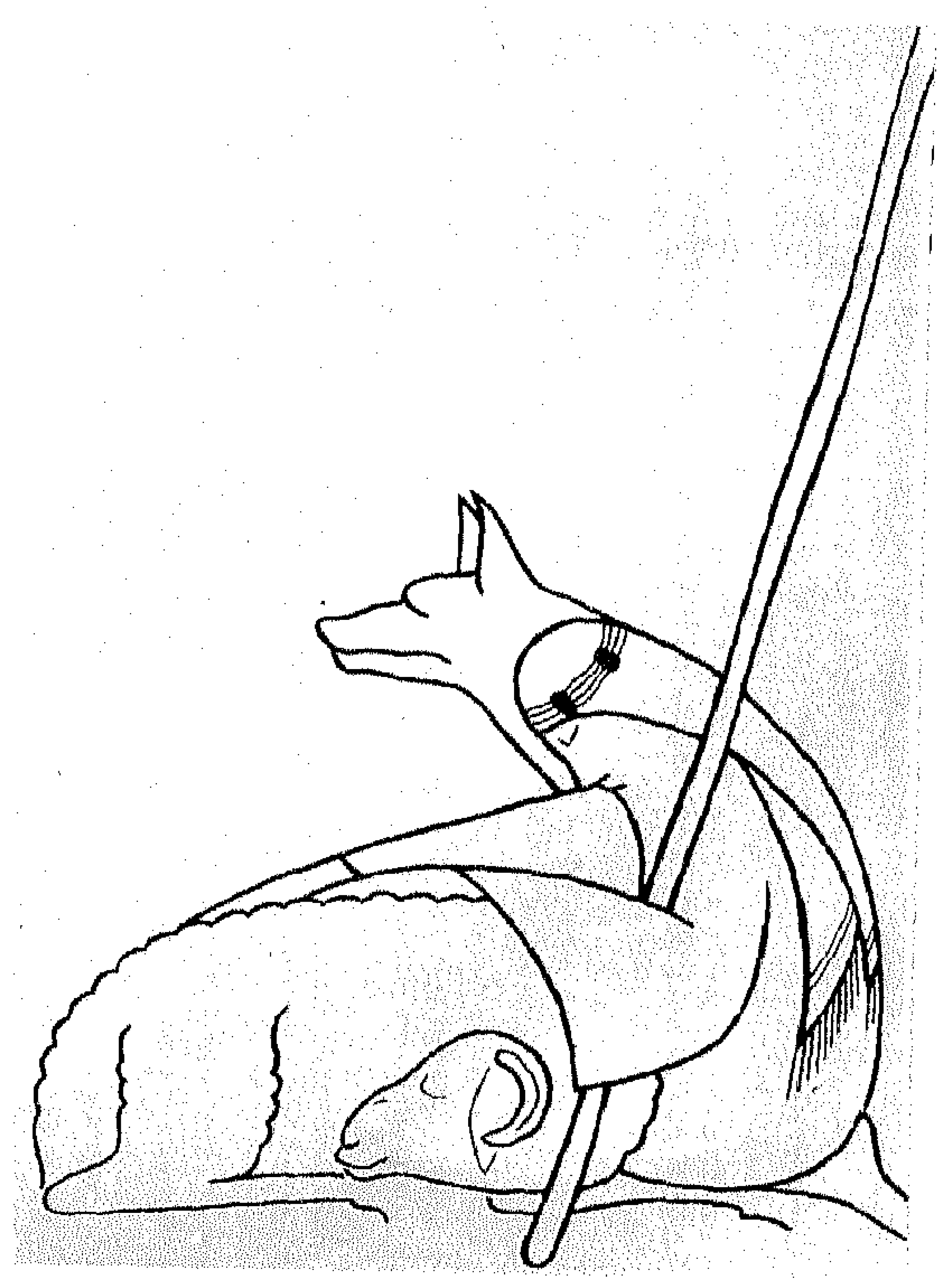


● مجموعة لوحات من فن الخيامية الذى تميزت به لوحات الفنان عبد السلام الشريف ، ويظهر فيها دقة التعبير بالخيط .

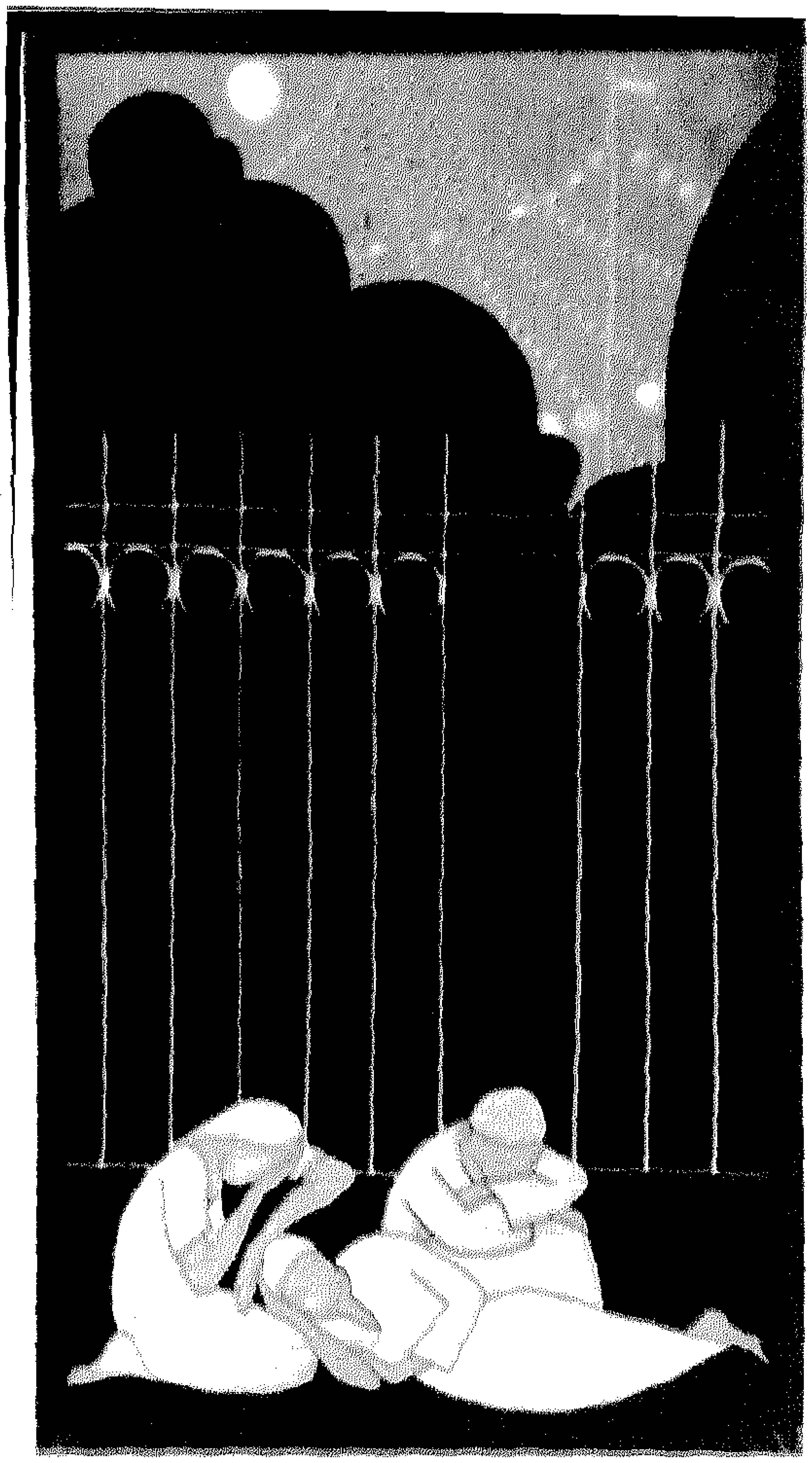
● الراعى الصالح

● لوحات : امبراطور الحبشة السابق هيلاسلاسى ، والراقصة أمينة محمد المتوقدة بالحيوية .

● حياتى التى تجمع بين الأسى والمرح







« ليلة عيد » ويبدو الفقراء فيها خارج اسوارقصور الأغنياء



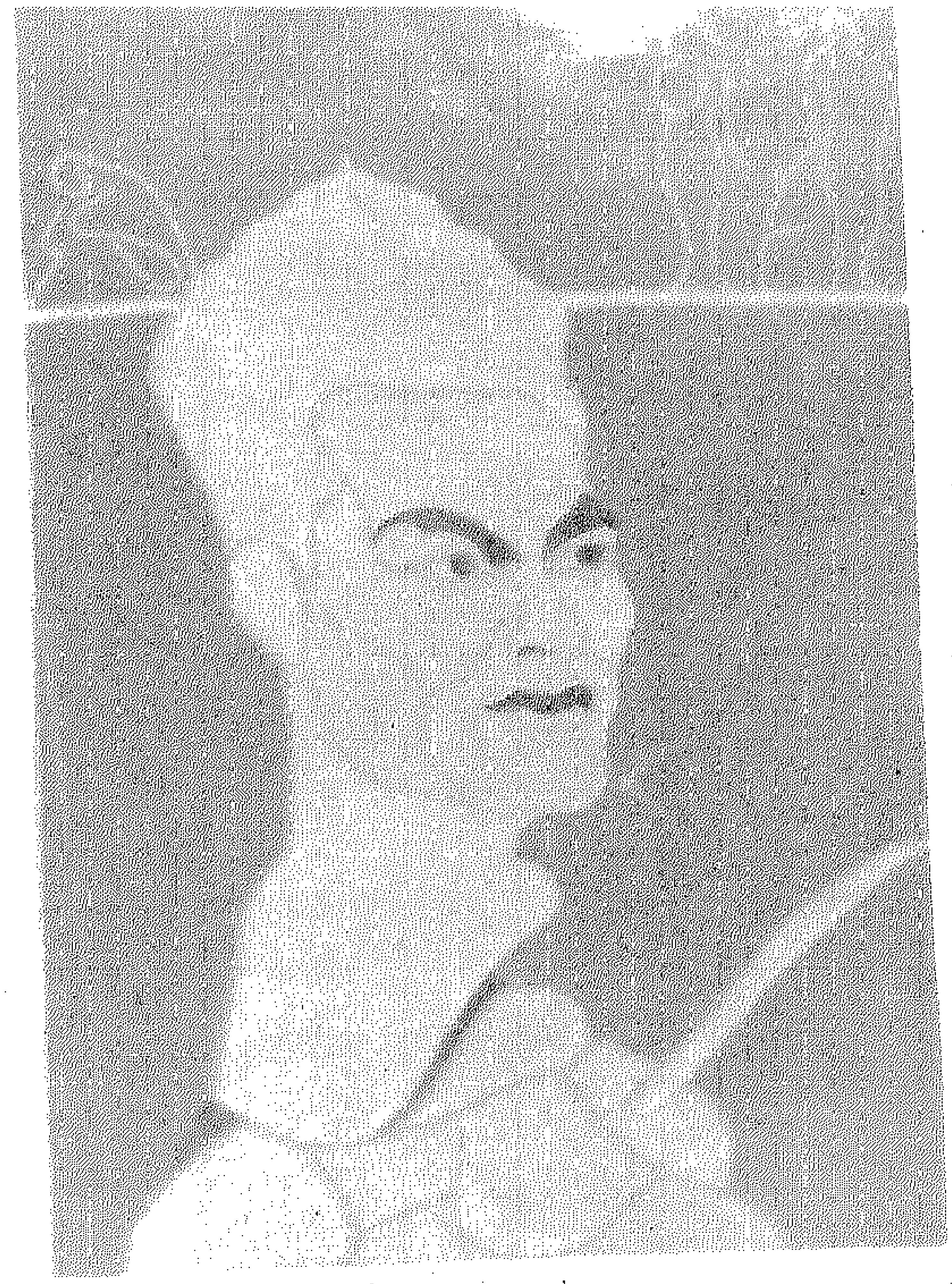
الحب فى الريف .

● « فى الغورية » تعبر عن جيلين من أجيال بنات البلد فى القاهرة .

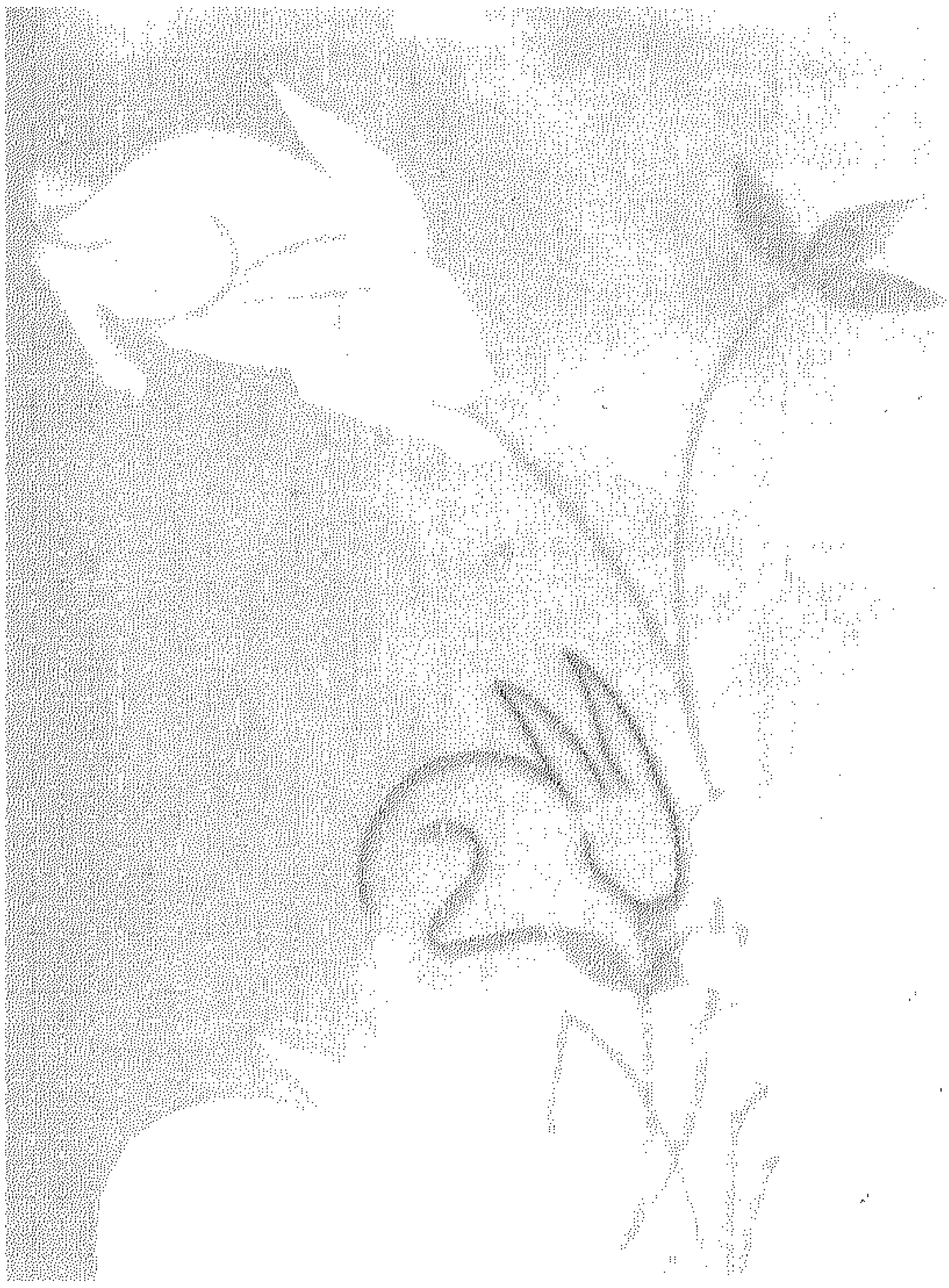


● « اشمعنى » وفيها تظهر رمزية الخط فى تصوير الأمومة كقلب يحنو على أحد الأطفال فى حين يبدو الطفل الآخر غاضبا .

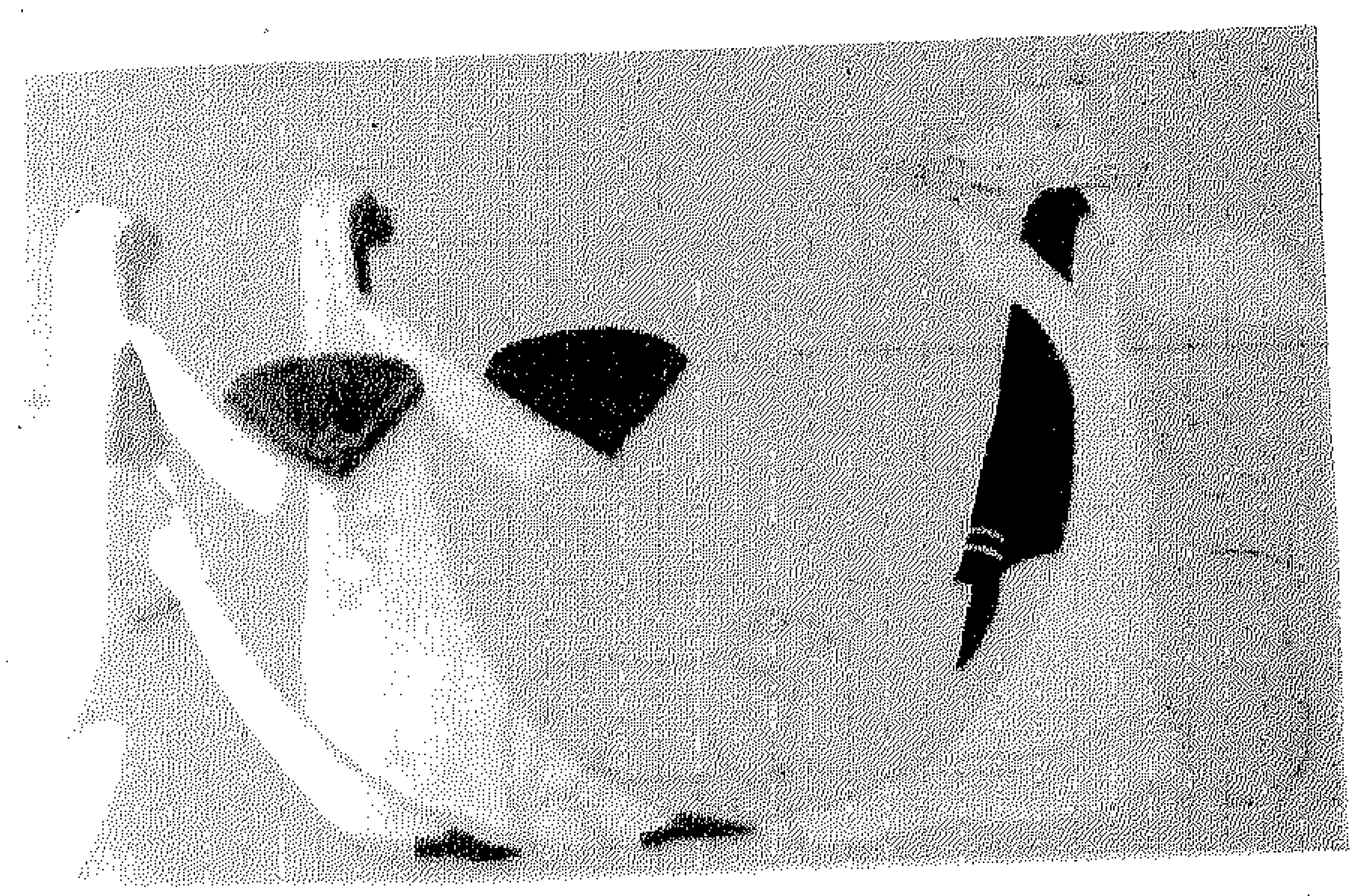




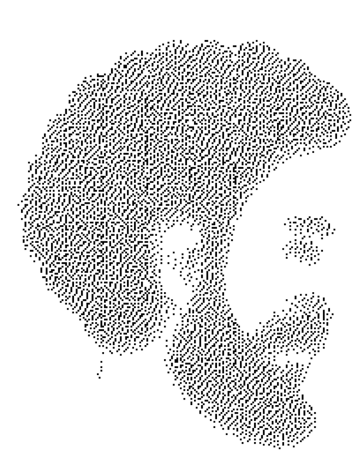
● الفنان المثال عبد القادر رزق .



● صراع الحياة تصور أرنبين يتصارعان على عود برسيم ، ويظهر فى اللوحة رشاقة الخط فى التعبير عن موضوع اللوحة .



● الصباحية : من تقاليد الزواج فى مصر



هيلاسلاسى والصديق الأخير ؛ ويبدو فى هذه اللوحات براعة الفنان فى استخدام طريقة الخيامية فى التعبير عن موضوع عمله الفنى .

عبد السلام الشريف
الفنّان ... والإنسان

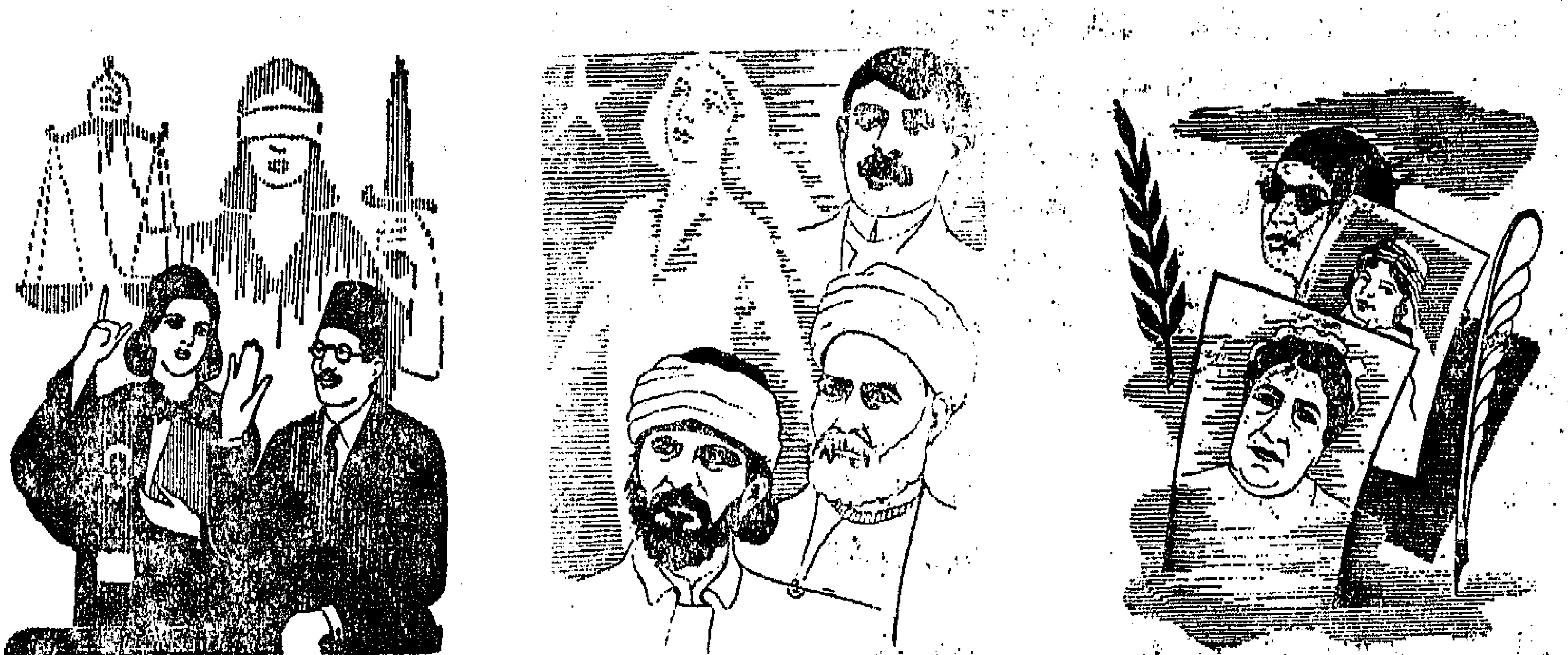
محمد قطب ابراهيم

أستاذى عبد السلام الشريف

أول من عرفنى طريق العمل بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية وتصميم أغلفة الكتب والرسوم التوضيحية للكتب والمجلات .

كان يبحث فى كل دفعة جديدة تدخل كلية الفنون الجميلة بالزمالك عن الطلبة الذين يمكن أن يجد فيهم الموهبة . وكان ينمى هذه الموهبة عندهم ويهتم بهم . يتبناهم بالحاسة الفنية الشديدة التى يتعرف من خلالها على أصحاب هذه المواهب . ثم يصقلها باشرافه على أعمالهم داخل الكلية وخارجها . يسدى لهم النصح بأسلوب رقيق مهذب . ويقدم لهم من خبراته الكثير ، وكان يصقل هذه المواهب بملاحظة كل خط يقومون بعمله فى لوحاتهم .

والفنان عبد السلام الشريف . ذو شخصية قوية . تجده فى المراسم بكلية الفنون شديد الحزم عفيف النفس شديد الاعتزاز بكرامته عادلا فى تحكيمه لمشاريع الطلبة ، يأخذ بيدهم فى بداية حياتهم الفنية ، لا يبخل عليهم بعلمه الغزير ، أب رحيم له أياد بيضاء على كثير منهم . وقد تخرج من عباءته فنانون كبار من الجيل الذى يسبقنا ، منهم على سبيل المثال



رسوم من كتاب المرأة المصرية ـ ١٩٥٥



رسم مع قصيدة « مأساة بيت » ـ المجلد الخامس من الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة



رسم لقصيدة (قلب وصاحبه) ـ الأعمـــال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة

لا الحصر الفنـان الراحل صلاح جاهين ، الذى كنت أراه فى فنـاء الكلية يعرض على أستاذنا بعض أعماله المرسومة ، وكان يلقى علينا بعض أشعاره بالعـامية المصرية • وقد قدمه أستاذنا عبد السلام الشريف للعمل بالصحافة بجريدة القـــاهرة ليقوم بعمل الرســــوم التوضيحية للقصص ، ولكن نصحه أستاذنا بأن يغير أسلوبه الى رسم الكاريكاتير حيث برز فيه • وكذلك الفنان الراحل حسن فـؤاد الذى تعلم منـه فن الاخراج الصحفى ، ويعتبر هذا الفن علما جديدا على الصـحف فى مصر فى تلك الفترة ، وكان يحتكره بعض الفنانين الأجانب • وكان فناننـا الكبير عبد السلام الشريف هو الرائد الأول فى هذا المجال ، علمه للفنان عبد الغنى أبو العينين ، والفنـــان حسن عثمان ، والفنـان عبد المنعم القصاص والأستاذ عبد العزيز صادق والأستاذ رأفت الخياط والكثيرين غيرهم • ومن جيل كاتب هذه السطور على سبيل المثال لا الحصر الفنـــان مصـــطفى حســين والفنـــان حســن حــاكم ، والفنان ايهاب شاكر ، والفنان يوسف فرنسيس والناقد صبحى الشارونى والفنـــان ناجى كامل والفنان ناجى شاكر • والفنان محمود القاضى ، والأستاذ جمال عزام والفنــــان محمود الهندى والأستاذ صبرى موسى وكثيرون غيرهم •

وأستاذنا الفنـــان عبد السلام الشريف يمتاز بحسن الاختيار فى التصميم وخاصة فى المعارض التى تقيمها الدولة منذ بداية الثورة وحتى الآن يقوم بتصميم المعارض الدولية فى مصر وخارجها كما استعانت به الهيئة المصرية العامة للكتـاب فى اقامة أول معرض دولى للكتاب فى مصر أثناء رئاسة الدكتورة سـهير القلماوى للهيئة آنذاك وللتاريخ واحقاقا للحق هو أول من نادى بعمل معرض دولى للكتاب فى مصر وكان قد تقـدم بمذكرة للأستاذ الدكتــور ثروت عكاشة وزير الثقافة فى تلك الفترة بهذا الصدد •

● ● ●

وتلاميذ الفنان عبد السلام الشريف يتعلمون منه حسن الاختيار فى التصميم • كما كان يعمل دائما على تنقية العمل الفنى من كل الشوائب الزائدة عن احتياجات الموضوع • ويهتم اهتماما بالغـــا بالتلخيص الشديد فى الخطوط يرسمها برشاقة وموسيقية ويعتبرها جزءا من البلاغة فى التعبير • ويقول لنا دائما أنه من السهل اضافة خطوط كثيرة ولكن الصعوبة فى حذف بعضها عن فهم واحساس بالجماليات المجردة مع المحافظة على صميم الموضـــوع • وهـذا الاسلوب يعبر عن الأصالة المصرية منذ عهد الفراعنة يؤكده فناننا الكبير ويعلمه لنا •

لقد دفع الفنان عبد السلام الشريف الفنانين المصريين للاشتغال بالصحافة والعمل بالمطابع ، لكى يتفهموا أسرار فنون الطباعة ، ومن أجل أن



رسم مع قصيدة في ديوان الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي ـ جدة ٠



رسم لقصيدة « الصبوات القاتلة » من ديوان الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي ـ جدة ٠

تتحقق أعمالهم على الوجه الأكمل وساعد الفنانين المصريين للعمل بالصحف والمجلات لاحلالهم محل الفنانين الأجانب المنتشرين في تلك المرحلة ٠ كما وجه الرسوم الفنية نحو **الينابيع القومية** ، لكي يستلهموا أعمالهم من صميم البيئة المصرية وبريشة فنانين مصريين تعبيرا عن الأصالة وتحقيقا لايجاد فن مصرى خالص يؤكد الشخصية المصرية وفنونها بين دول العالم ٠

● ان الفنان عبد السلام الشريف لم يقتصر الفن عنده على اللوحات الزيتية والتماثيل فى المراسم والمتاحف ودور العرض ٠ **بل هو يؤمن بأن الفن له رسالة مؤكدة عند قارىء المجلة والكتاب لكى يراه الناس فى كل مكان** ٠ فى الشارع والمحلات والأندية من أجل أن يضفى لمسة الجمال في كل هذه الأماكن ٠ وهو يؤمن ايمانا راسخا بضرورة أن يكون الفن للحياة ، وفى خدمة الناس ، وما من فنان لامع فى الحياة الفنية المصرية والعربية الا وكان من تلاميذه أو من المتأثرين بأستاذيته وابداعاته الفنية ٠

● وأخيرا ٠ فان هذه الاشارات السريعة الى شخصية الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف ٠٠ الفنية والانسانية ٠ ليست كل ما تنضح به هذه الشخصية التى لعبت دورها الكبير فى مجال الفن التشكيلى من حيث الأداء والتربية ، والأخذ بأيدى المواهب الواعدة ، التى أثرت فيما بعد حياتنا الفنية ٠ **انها مجرد تعبير عن بعض من فيض المشاعر التى نكنها الأب ، أخذنا بحنان أبوته وبدفء عطائه وبثراء معارفه الى المجال الذى مازلنا نندفع فيه بتأثير حميم من علمه وفنه وأبوته** ٠

***

شموع الانطفى مع أعياد ميلاده

خميس شحاته

لأنه فنان انسان فقد عاش لرسالته الفنية بطابع روحانى مميز : هو متفائل ٠٠ طبع حياته بالحب والجمال ٠٠ هو فنان النور النابع من القلب طول عمره ٠٠ وبستانى الأشكال والأمل المستمر ٠٠

صباح النور ٠٠ صباح الفل : هى مقولته عند اللقاء ٠٠ وعند بدء الحديث فى أى وقت فى الصباح أو المساء ٠٠ يستوى عنده ذلك ٠٠ فهو متفائل بلازمته المميزة ٠٠ فهذه رسالته الى كل قارىء يعرفه أو يسعى للتعرف عليه من خلال أعماله النابضة بالصدق والبساطة : التى أمكن الحصول عليها لنشاهدها معا على صفحات هذا العدد ٠٠ صباحه نور وفل ومساؤه فل ونور ٠٠ فقد أحال أيامه وأيامنا صبحها ومساؤها الى ضوء وشذى ٠٠ وقد صمم على ذلك ، فهو المصمم المستنير ذو السيرة العطرة ٠٠ الفنان عبد السلام الشريف بمناسبة عيد مولده المتجدد ومولد أيامه المتوالية التى لا نحسبها بالأيام الماضية ، بل نحسبها بالعطاء المتمثل فى هذا العرض لبعض نماذج من انتاجه الفنى الغزير ٠

صباح السلام ٠٠ صباح شريف ٠٠ نور **وأمل متجدد مع أيام متدفقة بالعطاء المستمر مغلفا بالكلمة الحلوة ٠٠ والروح الطيبة ٠**

فلنبدأ رحلتنا مع مجموعة من بعض أعماله من تسجيل الفنان صبحى الشارونى بصورة ضوئية



(الملك يقاوم الحركة النسائية) من كتاب المرأة المصرية ـ ١٩٥٥ ٠



رسم توضيحى لقصة فى كتاب للفنان عبد السلام الشريف نستهل بها الحديث مع بسمة مشرقة فى يوم كله تفاؤل .

١ ـ صورة الغلاف :

ومع صـــورة الغلاف (نعمـة) التى نفذها بالألوان على الورق نعيش لحظة تعاطف بين رجل وامرأة ٠٠ تجمعهما لوحة متماسكة تنيرها شمس الأمل مع قرص آخر مستدير هو رغيف العيش الذى به نعيش وسنابل القمح الذهبية ٠٠ وقلة الماء فوق رأس المرأة ٠٠ وحزمة الفجل وهى من نعم الله وعطائه جذرها أبيض اقتلعت من أرض سوداء ٠٠ وأوراقها خضراء ٠٠ وكل ذلك نعمة من نعم الله جمعت بين الناس فى حب وسعادة لهم وللأرض الطيبة ٠٠

٢ ـ الذهاب الى السيدة :

فى الطريق الى السيدة ٠ خرجت الأم وابنتها وحفيدتها تحمـل عروسـتها ٠٠ للتسوق ٠٠ والحركة فى هذه اللوحة توضـح مقدرة الفنان على توظيف القماش توظيفا فنيا ممثلا فى الملاية اللف والأشخاص والعروسة والحركة فى المشى فجاءت معبرة عن روح المرأة المصرية بنت البلد وترجمة حية بالقماش لعناصر اللوحة من حيث الملابس والعروسة والملاءات والأشخاص ٠

٣ ـ هدية الصباحية :

تقليد مصرى أصـيل يمثل الترابط الأسرى لقد خرجت العروسة بالأمس من بيت أبيها ٠٠ واليوم صباحية الزفاف ٠٠ يذهب الأهل حاملين الهدايا والغذاء استمرارا لما كانت عليه الأسرة من ترابـط معيشى وحتى يسـتمر ذلك يـوم الصباحيـة كرمز لدوام الاتصـــال بين الأهل والعروسة ٠

٤ ـ فى ليلة العيد :

فى عيد من أعياد الماضى الكل يحتفل فى أحد المواقع المترفة داخل سور من الأنوار المبهرة ٠٠ وخارج سور هذا الموقع أسرة غلبهـا النعـاس فنامت على الأرض فى الظلام الفاصل بين القادر وغير القادر مستسلمة لقدرها فى الحياة ٠٠

٥ ـ الحب فى الريف :

امرأة ورجل يحميها ٠٠ تتستر بطرحـة فى اطمئنـان ودلال ٠٠ والسـاقية تدور ٠٠ رمزا للمحبـة الدائمـة ٠٠ ونبتتان فى ركن اللوحـة تمثـلان الأمـل المشترك ٠٠ تتطلع اليهما المرأة مستبشرة ٠٠

٦ ـ حياتى مزيج من الحزن والفرح :

الحزن امرأة قابعة فى رداء غامق ٠٠ والفرح امرأة راقصة مبتهجة فى رداء شفاف ٠٠

هذه صورة رمزية لحياة الفنان كما تصورها : مزيج من الحزن والفرح ٠

٧ ـ صراع الحياة أو لقمة العيش :

الأرانب كائنـات حية مجتمعة حـول فروع النبات تمارس حقها فى الحياة وتصارع من أجل لقمة العيش من النبات الأخضر ٠٠ كل يسعى ليعيش من مصدر واحد مشترك ٠٠

٨ ـ اشمعنى :

بالخيط النابض بالحركة والحياة تحكى هذه اللوحة أمومة ترضع ابنها الأصغر فى حنان ٠٠ بينما الأكبر يحتج على اهمالها له : اشمعنى هو ؟ انه لا يزال أيضا صغيرا ٠٠

٩ ـ الراعى الصالح :

حيوان أليف ذاك هو الكبش النائم ٠٠ وهو فى رعاية (الراعى الصالح) وهو الذئب كما

صوره الفنان فى قالب رعاية ظريف .. لقد استسلم لرعايته وليس له اختيار ..

فنون اعداد الكتاب :

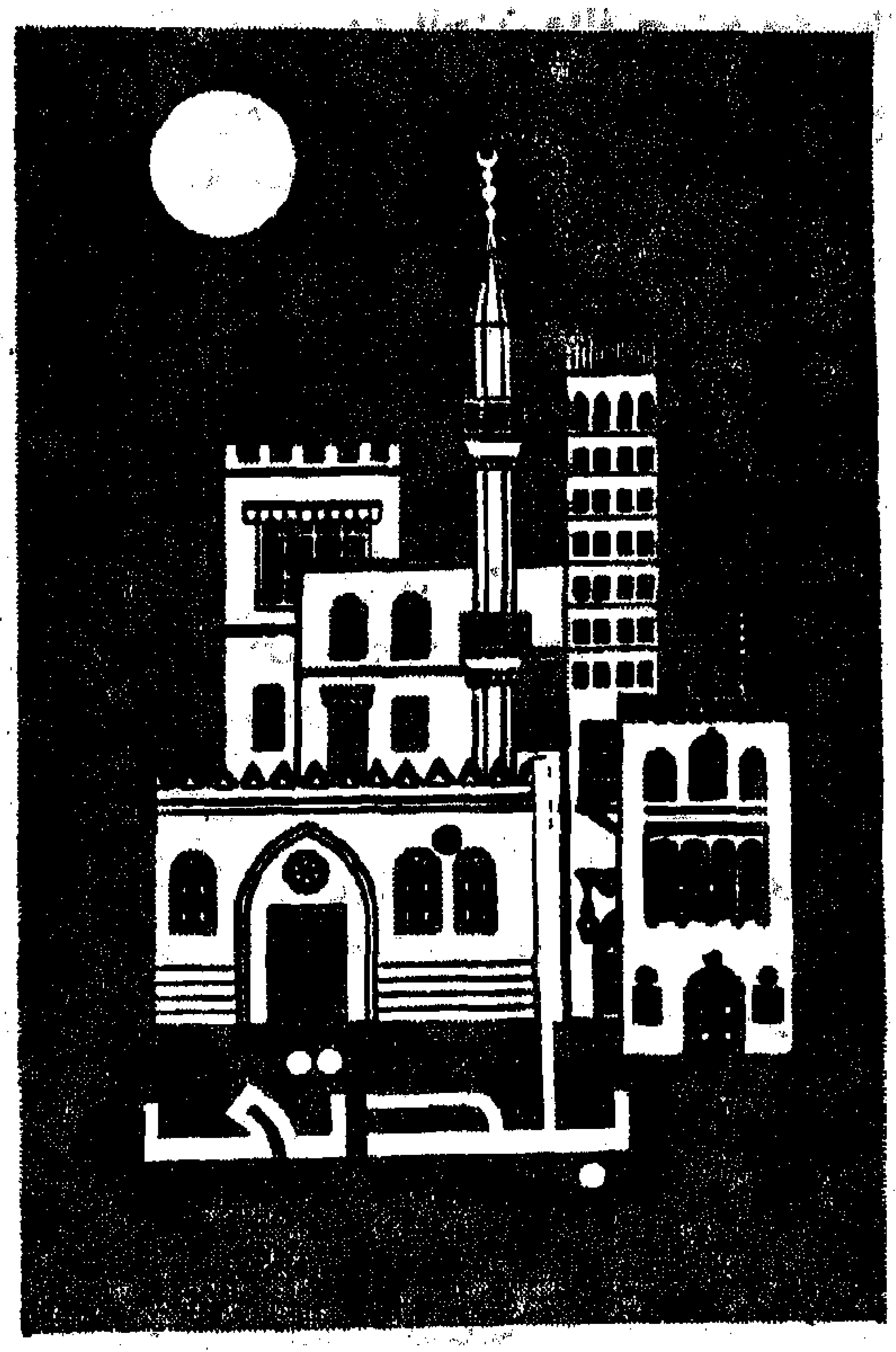
زرته فى بيته بالهرم لاستكمل الصورة التى أحاول تقديمها ما أمكن عن امكانيات ذلك الفنان القدير .. **وكانت الزيارة لاستطلاع جانب من انتاجه اشتهر به وهو فن اعداد الكتب : أغلفتها ومحتواها التشكيلى .**

كيف أستطيع أن أصور ذلك الجانب من الانتاج دون اختيار عناصر هامة تمثل تميزه واستاذيته وعالمه الملىء بالرموز والدلالات المعبرة عن محتوى الكتاب من غلافه الى محتواه الداخلى .

اننى فى شوق الى أن أنجح فى تقديم كتابه عن الكعبة المشرفة الذى أعده بالسعودية .

اننى لا أبالغ اذا قلت عنه انه هرمه الأكبر الذى نجح فى اعداده واخراجه متضمنا محتوى من المواضيع باللغتين العربية يمينا والانجليزية يسارا ..

وهل تساعدنى الكلمات فى وصف التشكيل المبدع الذى استلهمه الفنان فى عمل واعداد



رسم توضيحى لقصة

ذلك الكتاب النادر .. فكرا .. وانتاجا .. واشرافا ؟

لقد عرب صناعة الكتاب اعدادا وطباعة ومحتوى حتى خرج بصورته ذات الطابع الذى استهوانى كفنان تشكيلى أهوى الطباعة والتجليد دون ممارستهما ..

انه فى هيئة الكعبة المشرفة له غلافان كل غلاف مكون من طبقتين من الكرتون المقوى مطبوع بحيث يسجل هيئة الكعبة بما فيها من آيات ذهبية على أرضية سوداء .. **اذا فتحت الأغلفة** تكون من فتحها نموذج مكعب الكعبة بجمال **لا يمكن وصفه بسهولة . نجاح لم يسبق أن قدم** به كتاب لا أقول عربى فحسب وانما لا أبالغ اذا قلت أى كتاب آخر على الاطلاق ..

نسيت فى غمرة الحماس أن أقدم نماذج **أخرى من أغلفة الكتب التى قام بتصميمها الفنان عبد السلام الشريف** لتكون وصيفات شرف جميلة لهذا الكتاب النادر **فاذا لم يسعفنى التقديم لهذه** النماذج فلا أقل من أن أتمنى على الدولة أن تعمل على اعداد عرض شامل لكتب الفنان القدير الى جانب أعماله (الخيامية) فى عرض متحفى دائم .



رسم توضيحى لقصة فى كتاب

الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف
عبد السلام الشريف والفن الشعبي

صبحي الشاروني

يوم ٢ مايو الماضي بلغ الفنان الكبير عبد السلام الشريف سن الثمانين ، فقد ولد يوم ٢ مايو عام ١٩١٠ .. وبهذه المناسبة احتفلت نقابة الفنانين التشكيليين « بالشريف » وتحدث في الحفل زملاؤه وتلاميذه ، كما تحدثت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد عن تجربتها في اخراجه لكتبها ، وتم عرض مجموعة من الشرائح الملونة التي تصور نماذج من ابداعه في مجالات الاخراج الصحفي ولوحات « النسيج المضاف » أي (الخيامية) التي تمثل خلاصة تجربته مع الفنون التشكيلية الشعبية .

نال الفنان شهرته وعرف كأول رائد لفنون الاخراج الصحفي وتنسيق مواد المطبوعات المختلفة ، فقد أحدث انقلابا في عالم الاخراج الفني للكتب والمجلات والصحف العربية حتى وصلت الى رقيها الحالي على يديه وأيدي تلاميذه ، وكان الرائد الأول في هذا الميدان .

لكنه تألق في العديد من المجالات ، وكان له فضل الريادة في معظمها ، ففي مجال السينما له بصمة معروفة ، وقد تلقى عام ١٩٧٧ ميدالية التقدير للرواد الأوائل التي تسلمها عند احتفال السينما المصرية بعيدها الذهبي ، وذلك عن تجربته في الديكور والماكياج والتمثيل وتصميم مقدمة فيلم « تيتاونج » الذي انتجته الراقصة « أمينة محمد » عام ١٩٣٥ برأسمال يبلغ ١٧ جنيها فقط !! وبعدها شارك في أول محاولة لانتاج أفلام الرسوم المتحركة عام ١٩٣٨ ، كما أخرج بعد ذلك فيلما تسجيليا عن آثار الأقصر .

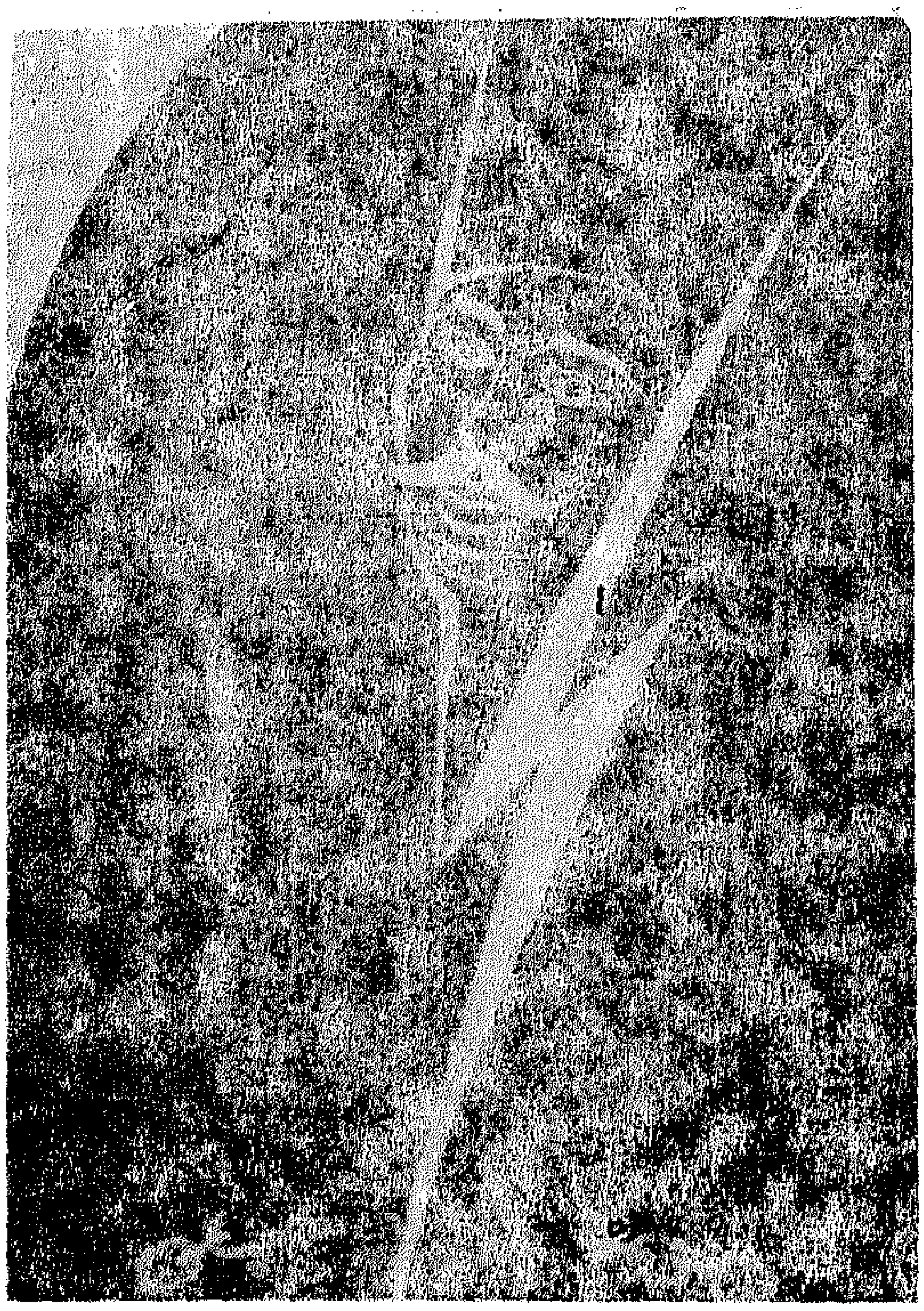
وله في مجال الاعلان دور رائد ، فقد صمم اعلانات راقية الذوق للأفلام السينمائية وأسس ثاني شركة مصرية للاعلان تحت اسم « شركة مصر للاعلان » .. وفي مجال الاعلانات التي تنشر بالصحف أخضع الخط العربي لأول مرة للقواعد الزخرفية والتشكيلية ليحقق التلاؤم

بينها وبين تصميم الاعلان ، ولم يكن هذا معروفا قبل الشريف ٠

عمل عام ١٩٣٩ فى تصميم أوراق البنكنوت وطوابع البريد ٠٠ ثم عين رئيسا للقسم الفنى بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية مصاحبا للبعثة الفرنسية لتسجيل حفائرها بالكرنك ثم حفائرها بسقارة عام ١٩٤٢ ٠

وقد عين فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٤٤ وقام بالتدريس فى قسم الفنون الزخرفية ٠٠ وقد أسس المعهد العالى للنقد والتذوق الفنى عام ١٩٧٠ وكان أول عميد له ، وحصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٨٧ بالاضافة الى عدة شهادات وكؤوس عن المعارض التى نسقها فى لبنان وفرنسا والصين وبلجيكا ٠

الى جانب كل هذا كان له نشاطه الوطنى فقد كان متصلا بقضية « عزيز المصرى » وتعرض للاضطهاد بسبب ذلك ٠



الشهاب ـ مصطفى كامل والحرية من قماش الخيامية ٠

أما دوره فى مجال الفنون الشعبية فهو دور ايجابى رائد يتمثل فى حماسه لانشاء أقسام الحرف بوكالة الغورى التى كانت تهدف الى ترقية الصناعات والحرف الشعبية فى منطقة خان الخليلى عن طريق اختيار أمهر الصناع لينقلوا مهارتهم الى الصبية لتأهيلهم للعمل فى هذه الحرف التى تأثرت تأثرا سلبيا بانتشار المنتجات الصناعية وسيطرة الاذواق السياحية ٠ وقد حقق هذا المشروع هدفه عقب انشائه خلال الستينات لكنه تعثر فيما بعد بسبب سيطرة الروتين الحكومى وعدم مرونته فى مواجهة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى مر بها المجتمع المصرى خلال الأعوام الثلاثين الماضية ٠



حارس الكتاكيت لوحة بطريقة الخيامية

الجيل الثانى

والفنان عبد السلام الشريف ينتمى الى الجيل الثانى من التشكيليين المصريين ، كان الجيل الأول الذى ولد أفراده قبل بداية القرن العشرين هو الذى أرسى الاحترام والتقدير



« رشاقة بنت البلد تحمل البلاص من قماش الخيامية »

الاجتماعي للرسم والنحت ، وتركز نشاطه في مجال اللوحة والتمثال الى جانب العمل في تدريس الفنون الجميلة للأجيال التالية وكان عدد أفراده محدودا ٠

أما الجيل الثاني الذي ينتمي اليه فناننا فجميع أفراده ولدوا فيما بين بداية القرن وبداية الحرب العالمية الأولى (١٩٤٤) ، هذا الجيل تلقى دراسته على أيدي الأساتذة الأجانب ثم الفنانين المصريين الرواد ، ولم يتركز انتاج معظمهم في مجال اللوحة والتمثال ، انما مارس معظمهم الرسم والنحت الى جانب دورهم الحقيقي في مجالات الحياة اليومية ٠٠ لقد طبقوا النظريات الجمالية التي تقدمها الفنون الخالصة أو البحتة على الحياة اليومية ، فأدوا دورا اجتماعيا يزيد عن دور الجيل الأول ويختلف عنه ٠٠ لكنه جيل مظلوم ومضطهد ، فقد ثار عليهم تلاميذهم من أبناء الجيل الثالث الذين ظهر نشاطهم خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وصبوا لعناتهم على هذا الجيل الثاني لأنهم لم ينصرفوا الى التجديد في الشكل ولم يهتموا بتحويل اللوحات والتماثيل الى أداة للتغيير الاجتماعي وانما عملوا في هدوء وصمت على ترقية الذوق العام ومحاربة الاستعمار الوظيفي واكتساب مواقع جديدة للفنانين التشكيليين في الحياة العملية ٠٠ لهذا فهو جيل مظلوم في تاريخ الحركة الفنية التشكيلية ، حتى اتجه بعض شباب النقاد الى تجاهل هذا الجيل ومحاولة الغائه ، واعتبار الجيل الثالث (جيل الجماعات الفنية المتمردة) هو الجيل التالي لجيل الرواد ٠

ونعتقد أنه قد حان الوقت لتكريم الجيل الثاني والقاء الضوء على كفاحه ودوره الرائد من خلال أحد أعلامه وهو فناننا الكبير عبد السلام الشريف ٠

موقفان من الابداع الشعبي

عرفت مصر موقفين من الابداع الشعبي ٠ الأول ينظر اليه باعتباره كنزا تراثيا ثمينا يجب المحافظة عليه وتشجيعه ليواصل البقاء ، وحمايته من فنون المدينة الأوسع انتشارا والأعلى صوتا والأقوى تأثيرا ، والتي تهدده بالاختفاء ٠ هؤلاء ينعون على الانتاج الصناعي الغزير زحفه ومنافسته التي جعلت العديد من الحرف والصناعات والفنون الشعبية واليدوية تتحول الى منتجات سياحية طريفة تستخدم في تزيين بيوت القادرين اقتصاديا ، وتشاهد كجزء من ديكور الفنادق والمطاعم والأماكن السياحية ، بعد ان كانت تستخدم استخداما عاما عند أفراد الشعب ٠

هذا الفريق الأول من المهتمين بالفنون الشعبية يعمل على جمع التراث الشعبي ويقيم له المتاحف ويهتم بدراسته مقارنا بنظيره في البلاد والمناطق الأخرى ، ويعتبرونه مادة أكاديمية للدراسة النظرية ، ويعاملونه كتراث متحفي ينادون بحمايته أو جمعه وحسب ٠

أما الموقف الثانى فهو ينظر الى الابداع الشعبى باعتباره تعبيرا فنيا متكاملا عن سكان الريف والأحياء الشعبية فى المدن خلال مرحلة من مراحل التحضر ، وان واجب الفنانين الدارسين هو العمل على الارتقاء بهذه الفنون وتطويرها بعد جمعها ودراستها وتصنيفها ٠٠ وذلك باكتشاف وانتخاب أفضل مستويات المبدعين واعطائهم فرصة تقديم انتاجهم وتسويقه مع تربية أجيال جديدة تواصل العطاء بعدهم مع تزويد الفنانين الشعبيين بخبرات ترتقى بانتاجهم وتفتح أمامهم آفاقا جديدة ٠

وكان الفنان عبد السلام الشريف متحمسا للموقف الثانى الذى يعتبر أن مسئولية الفنان المؤهل تتركز فى عمله على تطوير الفن الشعبى وتدريب الحرفيين وحثهم على تقديم أفضل كفاءة ومهارة لديهم ٠

فى نفس الوقت كان هناك دافع آخر ، هو الدافع الوطنى ٠٠ فقد قامت حركة «مصر الفتاة» على فكرة مقاومة الاستعمار عن طريق مقاطعة انتاجه وسلعه مع تشجيع الصناعات المحلية ودعوة المواطنين الى الاقبال على الانتاج المصرى بدلا من الأجنبى ، وكان « مشروع القرش » هو أشهر المشروعات التى اتجهت الى تصنيع « الطرابيش » محليا بدلا من استيراد خاماتها من الخارج ٠

على نفس الطريق سار الفنان عبد السلام الشريف بنفس المنهج ، عندما أقلع عن استخدام قماش الرسم وأنابيب الألوان التى تستورد من الغرب ، ليقوم بتشكيل لوحاته بخامات محلية ، ووجد فى صناعة « الخيامية » ميدانا للتطوير والتحديث ، فالفنان الشعبى الذى يطرز كسوة باسلوب النسيج المضاف ، قادر على تنفيذ اللوحات التى يصممها الفنان مستخدما الخامات المحلية والوطنية دون الحاجة الى منتجات المستعمرين ٠

هكذا قدم عبد السلام الشريف مجموعة فريدة من اللوحات التى لامثيل لها ، وضع خطوطها وحدد ألوانها ثم نفذها الفنان الشعبى الماهر تحت اشرافه لتكون نموذجا وعنوانا للمهارة



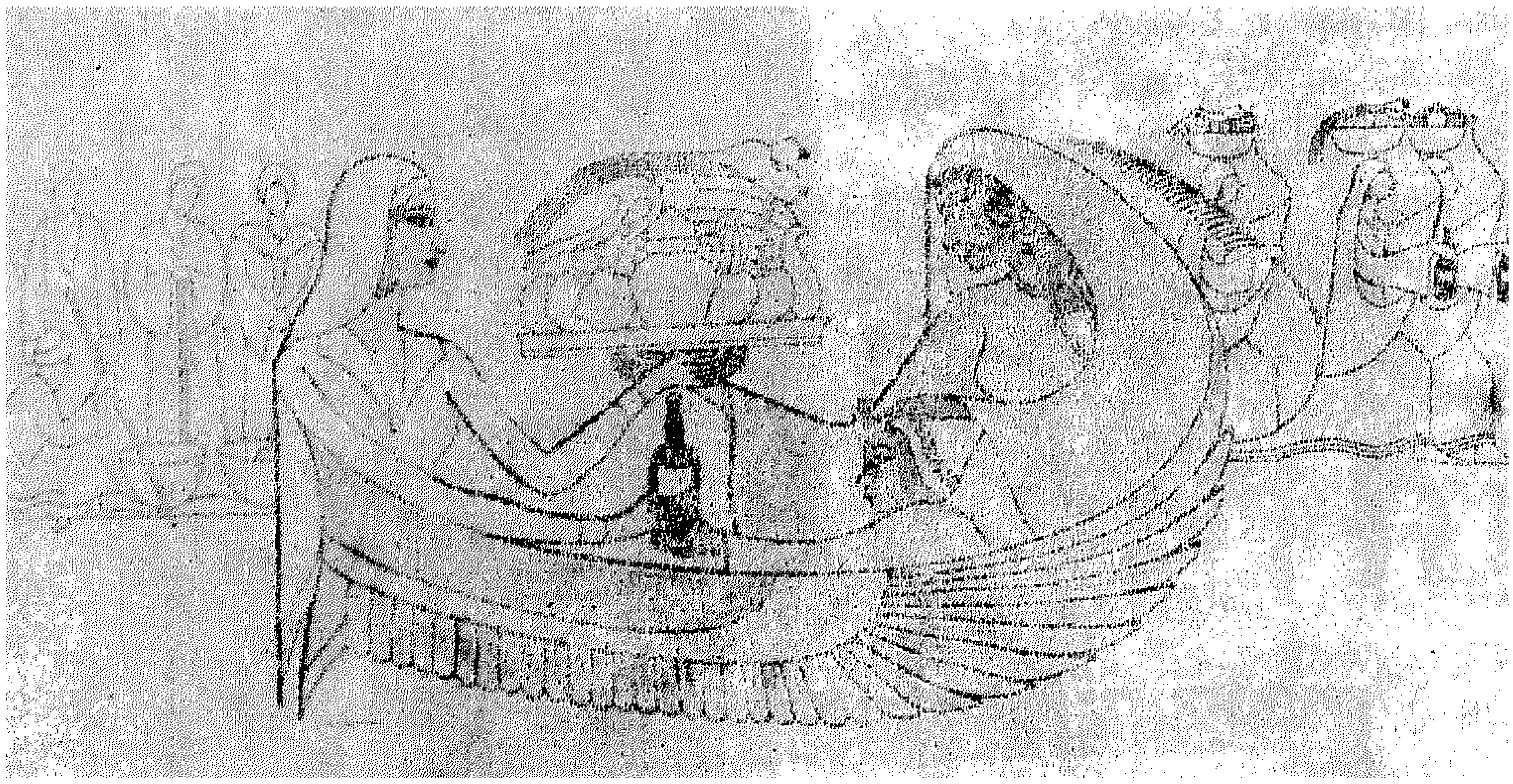
« رسم توضيحى فى كتاب ديوان شعر سلوى حجازى »

والدقة والاتقان ، وفى نفس الوقت دليلا ملموسا على امكانية مقاطعة الخامات المستوردة ٠

كان دوره مع الفنان الشعبى يتركز فى حضه على التجويد وتنمية المهارة عندما يتحداه ان كان يستطيع تنفيذ خط رفيع ينحنى كالقوس باضافة نسيج داكن على الأرضية الفاتحة دون أن تظهر آثار الخياطة الرقيقة ٠٠ ويقبل العامل التحدى ٠٠ وبعد أن ينجح فى مهمته يستأذن الفنان أن يتركها عنده بعض الوقت ليفاخر بها زملاء المهنة ٠

ومن ناحية أخرى كان يفتح مجالات جديدة أمام الصناع المهرة للعمل فى المجال التطبيقى بتنفيذ أعمال الفنانين المؤهلين بالخامات والأساليب التى يتبعها الفنان الشعبى ٠٠ هذا فضلا عن مشروع ترقية الحرف فى خان الخليلى عند افتتاح مراكز الحرف فى وكالة الغورى الذى سبق الاشارة اليه ٠

وكانت هناك أشكال مختلفة من الاهتمام بالفن الشعبى لدى الفنانين المؤهلين الآخرين بعضهم اتجه الى تسجيل العادات والتقاليد الشعبية فى لوحاته وكان رائد هذا الاتجاه هو الفنان راغب عياد ، بينما اتجه البعض الى



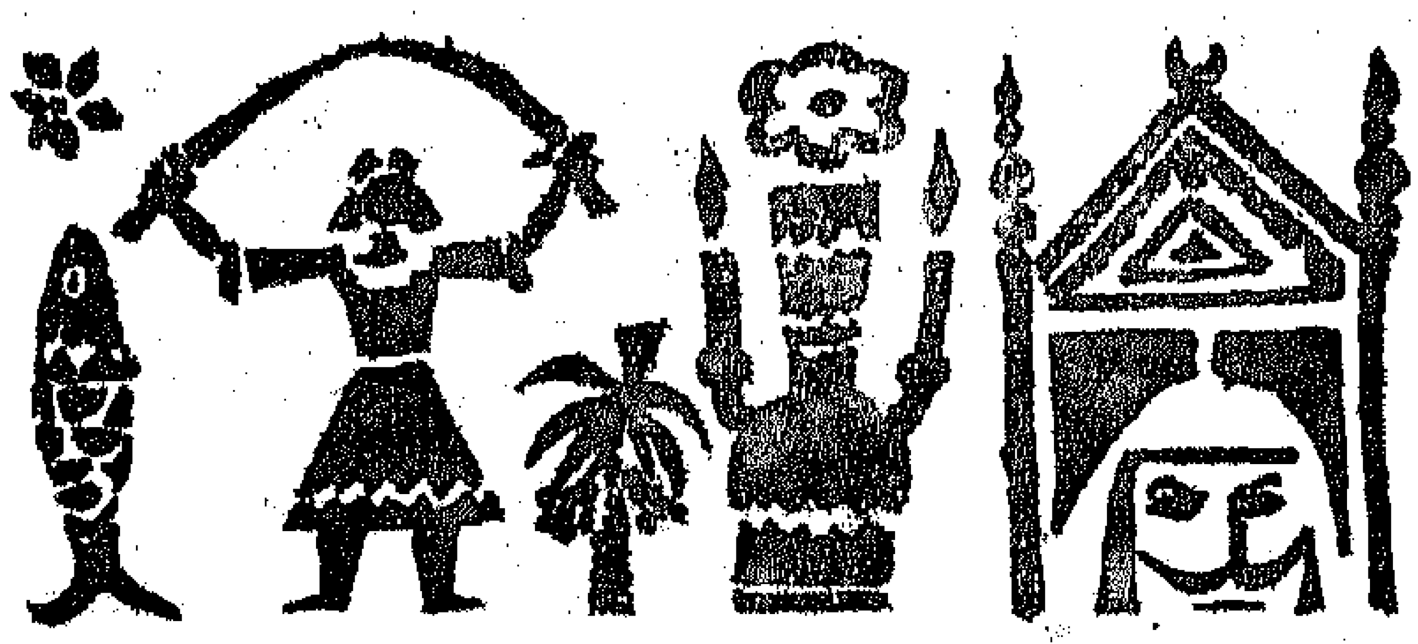
« ملائكة الرحمة ــ لوحة بطريقة الخيامية »

استلهام الرسوم والزخارف الشعبية ينقلها يتصرف فى أعماله كما فعل الفنان سعد كامل والفنانة سوسن عامر .. بينما اتجه الفنان عبد السلام الشريف الى الاستعانة بمهارات الفنان الشعبى فى تنفيذ لوحاته وتصميماته .. وقام باختيار أمهر الصناع فى الحرف الشعبية لنقل خبراتهم الى الأجيال الجديدة .

وفى احدى معارض الفنان وضع مبلغ خمسة جنيهات فقط ثمنا للوحة ، وذلك فى مواجهة ايجابية لأعمال الفنانين الموجهة للاثرياء وأصحاب القصور .. كتب وقتها يشرح موقفه قال :

« أريد أن أعرض أمام كل عين ، وأصور لكل ذهن المعانى الحية الجميلة العميقة فى الحياة ، وأقدمها للمصريين جميعا كأداة من أدوات التثقيف ، وترقية الذوق ، واشاعة الاحساس بالجمال الصادق فى المعانى والرسوم والطبيعة وأوضاع الحياة عند كل انسان .. ترى لو ان لى سلطانا ، اذن لأمرت بألا يصور رسم على قطعة شيكولاته أو صندوق سجائر أو ما أشبه ، الا بعد أن يمتحن امتحانا دقيقا . فليقدم الفن مجانا للناس ، ولا يكون وسيلة من وسائل الشراء .. واننى أعلم ما يثيره خفض أثمان لوحاتى من دهشة ، ومن استخفاف أحيانا ، ولكنى مع هذا أريد أن أصنع شيئا جديدا وأحطم هذه التقاليد السخيفة التى درج عليها رجال الفن حتى الآن .. ولاتنسى ان لوحاتى القماشية تمتاز بانه من السهل عمل نسخ مختلفة منها ، وهى بهذا تفترق عن لوحات الزيت أو الماء ، التى لاتعمل منها نسخ الا اذا طبعت ، واذا طبعت تحولت الى ورق عادى لا قيمة له » .

ولكن تشاء الظروف أن تندثر المهارة الفائقة التى انجزت بها لوحات الشريف ويعتذر الفنانون الشعبيون المتخصصون فى « الخيامية » عن عدم قدرتهم تنفيذها مرة أخرى بنفس دقتها .. وتصبح لوحات الشريف القماشية أعمال فريدة لا تتكرر .





الفنان عبد السلام الشريف

وأكثر من نصف قرن من الإبداع المصري الصميم

مختار سيد احمد

« ترجع زمالتي له الى عام ١٩٣٠ بقسم الديكور بمدرسة الفنون الجميلة .. كنا خمسة .. الآن القسم يضم ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ طالبا ، كان أغلب أساتذة المدرسة من الأجانب ، رئيس قسم الديكور كان فرنسيا ، وكذلك أقسام الرسم والحفر والنحت ، وفي هذا الوقت بدأ جيل الأساتذة المصريين بوجود يوسف كامل (تصوير) وأحمد صبري (طبيعة صامتة) ، وقد بدأ الأستاذ عبد السلام الشريف الاهتمام بالنواحي الشعبية والفولكلورية باستخدام التصوير على القماش على طريقة الخيامية ، كما بدأ في ذلك الوقت على يديه – أيضا – ادخال الفن في الصحافة والطباعة .. » .

بالكلمات السابقة بدأ الأستاذ الدكتور مفيد جيد احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين أطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية ، ذلك الاحتفال الذى تحدث فيه الفنان سامي رافع والأستاذ صبحي الشاروني الناقد والدكتورة نعمات فؤاد ، وجمع غفير من زملاء وتلامذة ومحبي الفنان الكبير . بناء الوطن :

منذ كنت طالبا – يحكي الأستاذ عبد السلام الشريف – شدني الاشتغال بالحياة العامة ، وكان يومي مليئا بالحركة والنشاط والدراسة

والابداع ، ففي الصباح بمدرسة ثانوية مشتركة بشبرا ، وبعد الدراسة بالفنون هناك شركة الاعلانات الشرقية ، ثم افتتاح اعلانات الأهرام بمشاركة رحمين كوهين الخطاط العربي ورئيس قسم الاعلانات حينذاك ، وقد قمت بتصميمات الاعلان وكتابة الخطوط ، فأنا أرى الخط جزءا رئيسيا في الاعلانات ، وحدث أن رأى تقلا باشا (صاحب الأهرام ورئيس تحريره) خطي ، وطلبني في مكتبه ، واتفقنا على اعداد قوالب للحروف .

وأثر تقدمي في الاخراج الصحفي أتيحت لي بعد فترة فرصة عظيمة ، حيث طلبني الأستاذ أمين شاكر من مكتب الرئيس جمال عبد الناصر ، كان هناك مكتب صحفي في رئاسة مجلس قيادة الثورة ، وفي هذا الوقت كنا نسهر في دار الهلال أياما متواصلة ، نعد ماكيتات مجلة « بناء الوطن » وكان الأستاذ أمين شاكر يعرض الماكيتات يوميا على الرئيس ناصر .

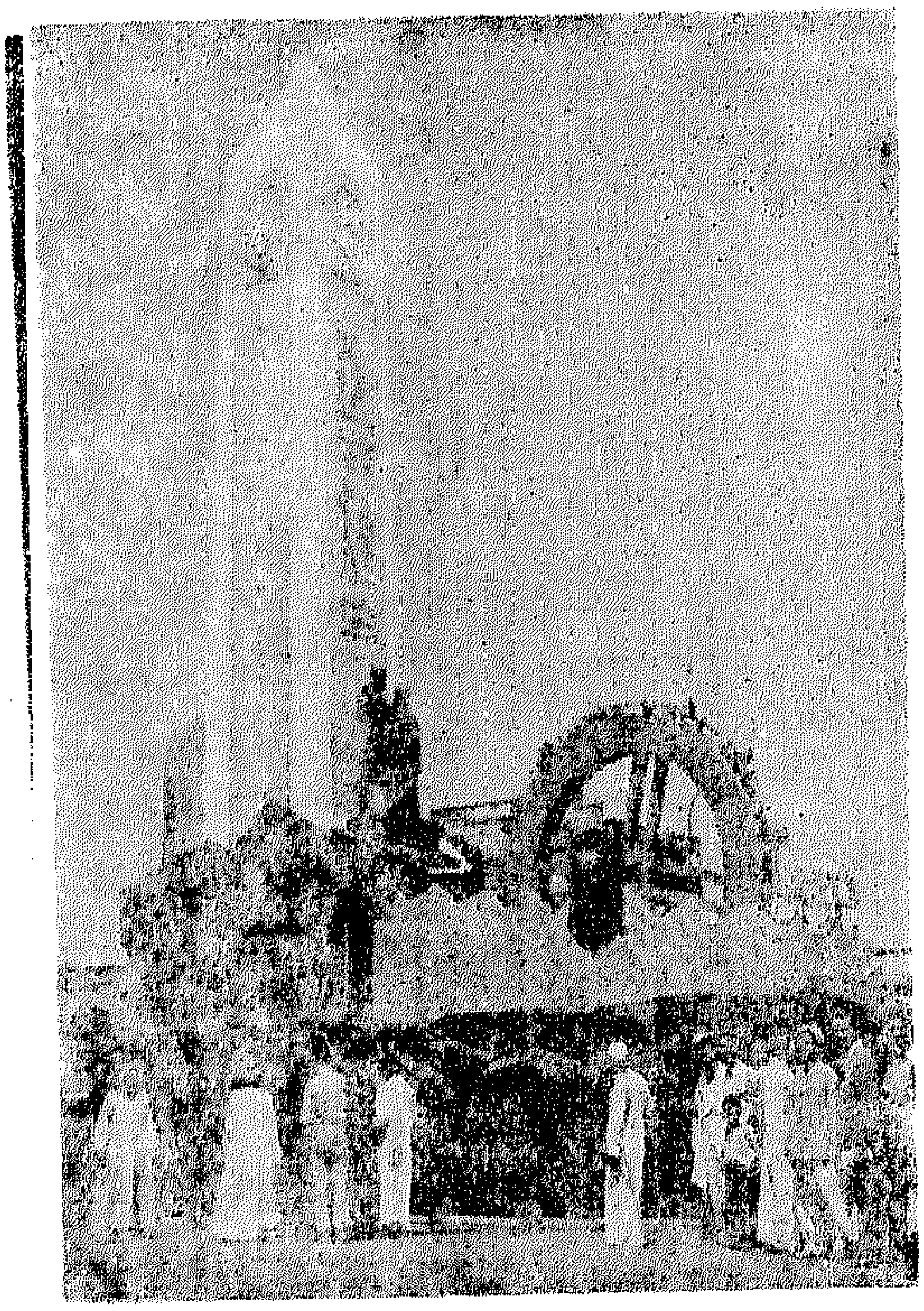
عروسة المولد :

وتحدث الفنان سامي رافع : قبل دخولي الكلية جذبتني صورة غلاف لأحد اعداد مجلة «المصور» ، وكانت أمنيتي التي أعلنتها لأخي المعيد بكلية الفنون أن أرى صاحب غلاف المصور (الأستاذ عبد السلام الشريف) ، ولكنه كان كالزئبق لا يرى ، وهو نبع من الفن ، وكانت المحاضرات في غير أوقات معينة .

وأتذكر أن لوحة « عروسة المولد » المنشورة عام ١٩٥٤ ما زالت لدي حتى الآن ، وكذلك أتذكر روايات نجيب محفوظ (بين القصرين) كان غلاف رواية ولم يكن مجرد وحدة شعبية متكررة ، بل عمل فني متكامل ، ولقد كان الأستاذ عبد السلام أستاذا جامعيا بكل معنى الكلمة .. نقاش .. وسهر .. وعمل ، ولم يكن أبدا مجرد مدرس فن .

المصرية الحميمة :

ومن فيض القلب تحدثت الدكتورة نعمات فؤاد عن الأستاذ الشريف ، وقالت انها مناسبة كريمة ولحظة عظيمة ، وأنا أحتفي بها كمصرية وكمنياوية



مسلة وساقية الاصلاح الزراعي بمدخل شارع الجمهورية بميدان رمسيس - ١٩٥٤ .

تفخر بأن مصر كتبت تاريخها في المنيا تشكيلا وتعبيرا ، والى جانب تماثيل الامبراطور التي خلد بها الفنان الانتصارات كان هناك تمثال « الكاتب المصري » لادراك المصريين بناة الحضارة منذ القدم أن الفنان أكبر من الزمان ومن السلطان .

والأستاذ الشريف فيه من الفنان العطاء المعطاء ، لم يتجر يوما وراء المادة ، وفيه من الفنان الصمت المكتنز العميق ، والعمل الفني يولد حين يبلغ الصمت أعلى ذراه ، وأرى فيه المصرية الحميمة والحب الحميم لمصر ، وفيه التواضع العظيم الذي هو قمة الكبرياء ، وان كان لي أن أصفه في جملة فان الحسنات الجوامع للأستاذ الشريف ، علامة مصرية في بلد الفن . ولعل الشاعر أحمد شوقي كان يقصده في قوله :

جلال الملك أيام وتمضى
ولا يمضى جلال الخالدين

ثم تحدث الأستاذ الناقد صبحي الشاروني

متناولا تاريخه وانجازاته فى نقاط سريعة (انظر المقال المرفق بالملف للأستاذ صبحى الشارونى) ، كما استعرض مجموعة من أهم لوحاته وأعمال الأستاذ الشريف .

وقال الأستاذ عصام صفى الدين ان المدح للأستاذ الشريف حقيقة ، وهو فنان شامل دخل جميع مجالات الفن التشكيلى ، وأدخله للحياة اليومية ، واتخذ موقفا معينا فى الثقافة المصرية يرتبط بباطن الأرض ، وهو « متقوع فى الثقافة المصرية » ، وهو كأستاذ يعطى لكل طالب شخصيته ونموه ومنهجه فى التفكير الى جانب أبوة حانية لطلابه ، وتواضع الأستاذ الشريف فى منتهى الغرابة وفيه عظمة الكبرياء . وكشف صفى الدين عن امتلاك الفنان لملكة صوت ممتازة حيث كان يقرأ فى جمع من أصدقائه القرآن الكريم فى رمضان عام ١٩٦٢ .

الصعلوك الظريف :

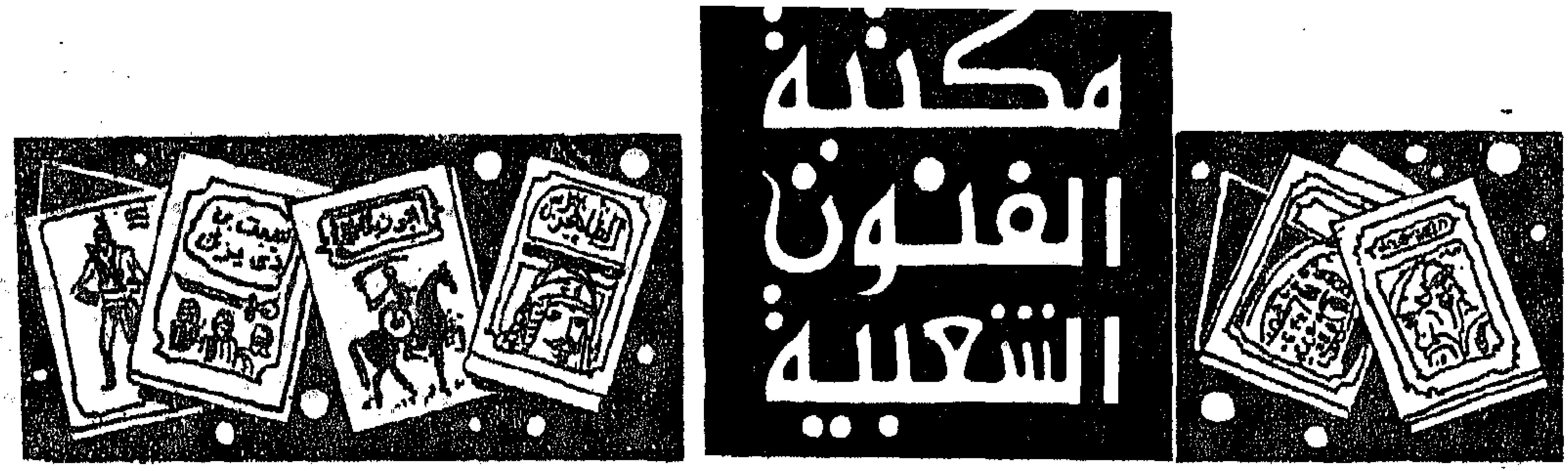
وتحدث الفنان جميع شفيق عن العلاقة الروحية بالأستاذ الشريف الذى ذاب فى كل جزء من فنانين مصر .. صعاليك مصر .. وهو الصعلوك الظريف .. صعلكته هى الفن ، وذكر أن أول معرض له افتتحه الأستاذ الشريف ، وحكى بعض الأحداث الكبرى التى اشترك فيها الأستاذ الشريف مثل الجدل فى مجلس الشعب حول معهد التذوق الفنى ، ودوره فى البنك الأهلى المصرى .

كما تحدثت السيدة امتثال وهبة المسئولة عن العلاقات العامة بالبنك الأهلى المصرى عن دوره الكبير فى انتشار اسم البنك وتحسين صورته وسمعته ، ولمست فيه الاصرار الشديد وعدم اليأس والاشراقة المستمرة والتى يلمسها جميع العاملين والمتعاملين مع مجلة الفنون الشعبية .

وفى نهاية الحفل رفع الحضور برقية الى وزير الثقافة لترشيح الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف لنيل جائزة الدولة التقديرية فى الفنون.



المدخل الرئيسى لعرض الفنون المصرية فى بكين بالصين - ١٩٥٦ من تصميم الفنان عبد السلام الشريف .



مورفولوجيا الحكاية الخرافية

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

عن النادى الأدبى الثقافى بجدة عام ١٩٨٩ صدرت ترجمة عربية لكتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » ، لمؤلفه عالم الفولكلور الروسى - ذائع الصيت - فلاديمير ياكوفلفيس بروب ، وقد سبقت هذه الترجمة ، التى اضطلع بأعبائها الأستاذان : أبو بكر أحمد باقادر (جدة) ، أحمد عبد الرحيم نصر (الخرطوم) ترجمة عربية أخرى لنفس العمل للدكتور ابراهيم الخطيب - صدرت عام ١٩٨٦ تحت عنوان «مورفولوجية الخرافة» عن الشركة المغربية للناشرين المتحدين بالدار البيضاء - ولعدم وجود فوارق ذات أهمية - كما يؤكد المترجمان - بين الطبعة الانجليزية التى ترجما عنها والطبعة الفرنسية التى ترجم عنها الدكتور الخطيب (١) ، فقد جدا فى عقد مقارنة - صائبة فى معظمها - لابراز أوجه الاختلاف بين الترجمتين كمبرر لاعادة نشر ترجمة لعمل واحد فى نفس اللغة مرتين • ومع تحرى الصدق بدت هذه المقارنة وكأنها مقارعة بحد السيف ، اذ خلت من كلمة شكر واحدة لرجل لم يسبق الى ترجمة هذا الانجاز الفكرى الرائع فحسب ، وانما سبق أيضا الى الاهتمام بالترجمة لنظرية المنهج الشكلى بوجه عام، وأيا كان الأمر فان موقفى هذا ، الذى ينطوى على تقدير يدفعنى الى المسارعة بتوجيه الشكر للمترجمين على اضطلاعهما بهذه الترجمة ، وعلى تقليدهما الهادف بارسال نسخة منها الى المجلات المتخصصة بغية تعريف القارىء العربى بأحد الانجازات الفكرية المتميزة لجهود المدرسة الشكلية فى مجال من أخصب مجالات المعرفة هو مجال علم الفولكلور ، آملين فى استمرار هذا التقليد وشيوعه على شتى الأصعدة العلمية والابداعية •

---

(١) الطبعة الانجليزية التى أخذ عنها المترجمان هى الطبعة الثانية التى قامت بها مطبعة جامعة تكساس - أوستن عام ١٩٦٨ ، معتمدة فى ذلك على الطبعة الروسية الأولى لكتاب بروب المذكور ، وقد قدم لهذه الطبعة عالم الانثروبولوجيا والفولكلور الأمريكى المعروف آلان دندس ، أما ترجمة الدكتور الخطيب فقد تمت عن الطبعة الفرنسية الثانية ، التى صدرت فى فرنسا عام ١٩٧٠ ، معتمدة على الطبعة الروسية الثانية المنقحة لنفس العمل •

تثير الترجمة ، التى نحن بصددها ، ضمنا وصراحة ، مجموعة من القضايا ذات الشأن ، التى ينبغى الالمام بها قبل أن ندخل فى خضم محيطها الزاخر . **وأول هذه القضايا هى : قضية المصطلح** ، وقضية المصطلح فى وطننا العربى باتت ، مع زخمها المتواصل فى شتى فروع المعرفة ، من القضايا التى تستعصى على الاجتهادات الفردية ، بل أن هذه الاجتهادات ، مع وجود اللهجات المحلية ، تزيد القضية زخما وتعقيدا ، ولذا فهى تتطلب مواجهة سريعة من مجامعنا اللغوية والعلمية والجامعية ، حتى تتوحد لباحثينا لغة اصطلاحية جيدة التوصيل ، تقضى على البلبلة التى تثيرها العجمة والنحوت الغريبة للمصطلحات خدمة للبحث وللباحثين ، ولعلنى لا أساهم فى مزيد من البلبلة اذا أقورت المترجمين على ترجمتهما لمصطلح Type الانجليزى على أنه « الطراز » وليس « النمط » ، وكذلك مصطلح Moitf على أنه « الجزئى القصصى أو الحكائى » وليس « الحافز » ، أما مصطلح Lesujet الفرنسى فأنا أفضل ترجمة الدكتور الخطيب له بأنه « المبنى الحكائى » وليس « الموضوع » .

أما القضية الثانية فهى : حرية الحذف من الأصل عند الترجمة ، والحرية ، حتى فى أخص ما نعنيه بها ، تستلزم قدرا من الوعى والادراك يؤمن ممارستها ويرسم حدودها ، ولذا لا أملك الا أن ألوم المترجمين على حذفهما للجزء الأول من الملحق الثالث لبروب ، والمعنون بعبارة « ملاحظات على مخططات فردية » والذى يتمثل فى جدول يحلل فيه بروب بالرموز عدد ست وأربعين حكاية ، يضع فى أوله رقم الحكاية ، ثم عدد حركاتها ، ووظائف كل حركة ، وهو — كما يبدو — جدول هام ، لا أعرف كيف غفل المترجمان عن أهميته فحذفاه ؟!! اذ من المتعارف عليه أن تيسير مهمة الباحثين واحدة من المهام الجليلة التى تتوخاها الأبحاث العلمية الهادفة ، ولا شك أن هذا الجدول يضطلع بدور عظيم فى هذه المهمة ، فهو يمكن — على الأقل — من دراسة الحكايات التى يشملها انطلاقا من وظائفها ، وعدد هذه الوظائف ، وتتابعها ، ودلالة كل وظيفة ودورها فى تطور الحدث وغير ذلك من العلاقات التى تعكس بنية الحكاية ، وتتيح الفرصة أمام الباحث لرسم خطيها السياقى والاستبدالى دون حاجة الى بذل الجهد واضاعة الوقت فى تحليل هذه الحكايات من جديد ، ولعل المترجمين يتداركان هذه الثغرة ويعمدان الى سدها فى الطبعة القادمة ان شاء الله .

أما القضية الثالثة والأخيرة فهى جدوى ترجمة العمل الواحد فى نفس اللغة مرتين ، وهنا أذكر بأن هذا الانجاز الفكرى لبروب قد تمت ترجمته لأكثر من مرة فى أكثر من لغة ، ومع بنية مجتمعنا العربى ، وطبيعة العلاقات القائمة فيما بين عناصر هذه البنية ، والتى تجعل من أمر الحصول على كتاب من احدى عواصم أوربا أكثر يسرا وسهولة من الحصول عليه من احدى عواصمنا العربية ، فان المترجمين قد أحسنا صنعا بنشرهما هذه الترجمة خدمة للباحث العربى فى قطريهما الشقيقين ، ومن ذات المنطلق أهيب بالأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى أن يسارعا فى نشر ترجمتهما الرصينة لهذا العمل أيضا خدمة للباحث العربى فى مصر (٢) ، اذ أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » بوصفه أحد الانجازات الهامة لنظرية المنهج الشكلى ، التى أسست لتحولات جذرية فى مجالات عدة ، واسهمت ، بدرجة أو بأخرى ، فى صياغة التكوين العقلى المعاصر « يعد أصلا من الأصول التى ينبغى العودة اليها ، واستجلائها قراءة ودرسا وتقويما » دون أن يعنى هذا — فى اعتقادى — تكرارا ممجوجا ، أو تبديدا ممقوتا للوقت والجهد فى غير ما يفيد .

هذه هى أهم القضايا التى أثارتها الترجمة فى نفسى ، وهى ليست بالقضايا السلبية ، فى معظمها ، كما أن السلبى منها لا يغض من قيمة الترجمة ، أو يطعن فى جدواها ، أو ينكر الجهد الرائع للمضطلعين بها ، بل أن الأمر على الضد

---

(٢) قام الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى بنشر الفصلين الأول والثانى من ترجمتهما لكتاب بروب بالعددين العشرين والثانى والعشرين من مجلة الفنون الشعبية القاهرية عامى ١٩٨٧ ، ١٩٨٨ . وقد شرعا فى هذه الترجمة منذ السبعينيات بالاعتماد على الطبعة الفرنسية ، مع الاستنارة بالطبعة الانجليزية ، وهما الطبعتان اللتان أشرنا اليهما فى الهامش رقم (١) .

من ذلك اذ أن فيها من الايجابيات ما يجعل منها صورة مشرقة لتحرى الدقة والكمال العلميين ، فعنوانها هو العنوان الأصلى لمخطوطة الكتاب ، التى سلمها بروب للناشر الروسى الأول ، فقام من جهته ، دون الرجوع الى بروب ، بتغيير العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية ، ولم يصادف هذا التغيير قبولا حسنا من بروب ، بل ولام الناشر عليه لوما شديدا ، وبهذا يصلح المترجمان خطأ شائعا فى الأوساط العلمية العربية من أن الباحثين قد رأوا فى تحليل بروب ما ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبى الذى يروى فى شتى أنحاء العالم ، ومن ثم كان عنوان الكتاب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » مواتيا لهذه الرؤية ، فى حين أن الحقيقة هى كما ذكرها المترجمان تماما ، وأن تغيير العنوان لم يكن لأى هدف آخر غير الجاذبية ، وضمان ارتفاع نسبة التوزيع ، وفضلا عن الملاحق الاضافية ذات الأهمية ، التى أضافها المترجمان للنص الذى ترجما عنه ، يعد تمهيدهما للترجمة إسهاما حقيقيا فى التعريف بالمدرسة الشكلية بوجه عام ، وبمؤلف الكتاب ومؤلفاته بوجه خاص ، واستجابة لهذا الاسهام الفعلى أوجز لأهم ما فى هذا التمهيد :

ولد فلاديمير ياكوفلفيس بروب فى السابع عشر من ابريل لعام ١٨٩٥ م ، بمدينة بيترسبورج السوفيتية فى عائلة تنحدر من أصول ألمانية ، والتحق بجامعة بترو جراد (لينينجراد) عام ١٩١٣ م ، وتخرج فيها عام ١٩١٨ بدرجة فى علم فقه اللغتين الألمانية والروسية ، ليعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين وفى عام ١٩٣٢ انضم الى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات (الرومانو ـ ألمانية) وحاضر فى نفس الوقت فى شعبة الفولكلور ، وبعد عام ١٩٣٨ م ركز بروب على الفولكلور ، ودافع عن أطروحته لنيل درجة الدكتوراة فى العلوم ، والتى كانت بعنوان « أصل Gensis الحكاية الخرافية » ، غير أن الرسالة لم تنشر بسبب ظروف الحرب ، وبعد وفاة بروفسور ازادوفسكى Azadovskij ـ شغل بروب كرسى الأستاذية بدلا عنه ، واستمر رئيسا لقسم الفولكلور الى أن ضم هذا القسم ـ لأسباب نظرية وتنظيمية ـ لقسم الأدب الروسى .

ول « بروب » مؤلفات قليلة ، غير أنها فائقة الأهمية ، كرس معظمها لقضايا فولكلورية نظرية ، وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تمركز حولها العديد من المقالات ، التى يمكن اعتبارها حسب لوائح نشرها ـ اما استهلالات لها ، أو اضافات اليها ، وهذه الكتب هى : ـ

١ ـ مورفولوجيا الحكاية الشعبية ١٩٢٨

٢ ـ الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية ١٩٤٦

٣ ـ الملحمة البطولية الشعبية الروسية ١٩٥٥

٤ ـ الاحتفالات الزراعية الروسية ١٩٦٣

٥ ـ قضايا الضحك والكوميديا ١٩٧٦

أما مقالاته فمنها : ـ

★ مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ ١٩٢٨ ، ويبدو أنه تلخيص للأفكار التى توسع فيها فى الكتاب الأول ، الذى كان له فى المخطوطة نفس العنوان • ومنها كذلك « التحولات فى الحكاية الخرافية ـ ١٩٢٨ » ، وهو اضافة لنفس الكتاب ، الأمر الذى حدا بالمترجمين للنسخة التى نعرض لها الى الحاقه بترجمتهما ، ولأهمية هذا المقال واتصاله الوثيق بالموضوع سنعرج على أهم ما فيه بعد الفراغ من عرضنا للعمل الأصلى ، وله كذلك « حول مسألة أصل الحكاية الخرافية ـ ١٩٣٤ » ، « بيت الرجال فى الحكاية الخرافية ـ ١٩٣٩ » ، « الضحك الطقسى فى الفولكلور ـ ١٩٣٩ » ، « طبيعة الفولكلور ـ ١٩٤٦ » ، « المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية ـ ١٩٥٧ » ، « حول الأغنية الشعبية الروسية Lyric ـ ١٩٦١ » ، « الفولكلور والواقع ـ ١٩٦٣ » ، « مبادىء تصنيف الأجناس الفولكلورية ـ ١٩٦٤ » ، وغيرها ، كما حرر مجموعة الحكايات التى جمعها « أفانا سيف » ، وهى تعادل فى روسيا مجموعة الأخوين « جريم » فى ألمانيا • وحتى نضع مؤلفات هذا العالم الشهير فى اطارها الفكرى والتاريخى يجدر بنا أن نوجز أيضا للفكر العلمى الذى تطور فى روسيا وازدهر فى الفترة من ١٩١٥ ـ ١٩٣٠ ، ثم حظر رسميا بعد ذلك ، والذى نعت فى الادراك القدحى الذى تلقاه به الخصوم آنذاك باصطلاح « الشكلية » "Formalism"

لقد نشأت الشكلية الروسية من جهود تجمعين أدبيين أولهما : مجموعة موسكو التى تأسست عام ١٩١٥ ، وسمت نفسها حلقة موسكو اللغوية (MIK) ، وكان من أبرز أعضاء هذه الحلقة « رومان ياكوبسون » Roman Jackobson و « بروب » Valdimir Propp وثانيهما : مجموعة سان بيتر سبورج (لينينجراد) ، والتى تأسست بعد الأولى بعام واحد ، وأسمت نفسها « جمعية دراسة اللغة الشعرية » أو باختصار أوبوياز Opojaz (وهى الحروف الأولى من الكلمات الروسية لاسم الجمعية) ، وأهم أعضائها شلوفسكى ، بريك ، ايخينباوم ، جيرمونسكى تينيانوف . وكان يربط بين أعضاء هاتين الحلقتين اهتمامهما باللسانيات من جهة وحماستهما الشديدة للشعر الجديد من جهة ثانية ، ومن تحالفهما معا ولدت المدرسة الشكلية لتصدر أولى منشوراتها عام ١٩١٦ تحت عنوان « دراسات فى نظرية اللغة الشعرية » .

ولدت اذن هذه المدرسة خلال فترة المخاض الروسية ، التى انتهت بانفجار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧ ، وفى حقبة تميز فيها الأدب الروسى وخصوصا الدراسات الأدبية ، بأزمة منهجية ، اذ كان خاضعا – آنذاك – لهيمنة نقد سوسيولوجى له خلفيات سياسية وايديولوجية ، وكنوع من الاستجابة أيضا لمناخ فكرى عام شمل أوربا كلها ، وقد استرشدت هذه المدرسة فى أعمالها بمبدأين :

الأول يتمثل ، كما يقول ياكوبسون ، فى أن « موضوع علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه وانما أدبيته .. أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا ، وبذلك حصر الشكليون اهتمامهم فى نطاق النص لكفايته فى ذاته واستقلاله عن العناصر الخارجة عنه ، رافضين كل المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية ، التى كانت فى ذلك الوقت تسير النقد الأدبى الروسى ، **أما المبدأ الثانى** فهو يتعلق بمفهوم الشكل ، اذ أنهم رفضوا رفضا باتا ما تذهب اليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبى ثنائية متقابلة هى : الشكل والمضمون وأحلوا محل ذلك مصطلحى « المادة » من ناحية و « الوسيلة أو الأداة أو الأجزاء » من ناحية أخرى ، ورأوا أن فى ذلك الانقاذ الوحيد لوحدة العمل الأدبى العضوية . ومن هذين المبدأين يتبدى لنا ، كما يقول بوريس ايخينباوم B. Ejxenbaum ، أن المنهج الشكلى « لم ينتج عن بناء نظام منهجى خاص ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس » . ولقد أدت هذه الجهود فى مجال القصة ، وهو المجال الذى يعنينا الآن ، الى اهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية والاهتمام بالحبكة أو العقدة plot [البنية التركيبية للنص] كعنصر هام من عناصر الشكل ، وبذلك أصبح للشخصية دور متواضع جدا فى القصة ، وغدت مجرد ناتج جانبى لبنيتها، وعلى هذا الأساس أيضا أصبحت المدرسة الشكلية ، بمبادئها التى تفصل بين الأدب والمجتمع ، وانكارها لأى ارتباط بينهما ، تمثل تحديا خطيرا للمادية التاريخية التى يعتنقها النقاد الروس الملتزمون ، والتى يعتبرونها المنهج الحقيقى الوحيد لدراسة الأدب ، والجدير بالعهد الثورى الذى ينظر للأدب على أنه السلاح فى الصراع الطبقى ، ويركز لذلك على محتواه لا على شكله ، وان كانت معركة هؤلاء النقاد الملتزمين ضد نظرية المنهج الشكلى قد بدأت هادئة فى أول الأمر ، وهى لم تخرج عن التجاهل والاستخفاف والازدراء، فقد اشتدت حدتها بدءا من عام ١٩٢٤ م ، حين وضعوا أفكار هذه المدرسة وافتراضاتها المنهجية تحت المجهر ، ورأوا فيها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية ، وتحريف للواقعية الاشتراكية ، ولذا بدت كجسم غريب فى المجتمع الروسى يجب بتره واستئصاله ، وهنا وجد الشكليون انفسهم فى مأزق خطير لا منجاة لهم منه بغير الصمت أو الاعتراف بالخطأ ، ولم ينج بروب بالقطع ، كعضو بارز فى هذه المدرسة ، من الهجوم ، ووقع كتابه الذى نحن بصدده ، فى دائرة التعريف الواسع للشكلية لدى معارضيها ، كما وصف كتابه « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية » ، ضمن كتب عديدة ، بأنه كتاب غير وطنى ، واتهم « بروب » نفسه بالكوزموباليتزم (العالمية) الضارة ، وأمام هذا الهجوم الوحشى لم يجد بروب من وسيلة لنجاته الا التسليم بخطئه ، والاعتراف بعدالة التهم التى وجهها اليه خصومه ، وبحلول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على اخلاصه للنظام السياسى ، ليصبح بذلك بعيدا عن الخطر الذى أحدق به من كل جانب ، ومع ذلك فقد

استقبل ثلاثة من النقاد الروس كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » استقبالا حسنا عند ظهوره عام ١٩٢٨ م ورحبوا به في عروض عامة ، وتنبأ أحدهم وهو زلنين Zelnin بأن منهج بروب سيكون له مستقبل عظيم ، غير أن استقبال هؤلاء النقاد كان أشبه ما يكون بالصوت الخافت في مواجهة الهدير المتزايد للهجوم العنيف على الكتاب بسبب إغراقه في الشكلية ، والتي كانت أفكارها تخالف أهم مبادىء الثورة الروسية ، فطوى النسيان الكتاب داخل موطنه ، أما خارجه فقد كان له بعض التأثير على « مدرسة براغ اللغوية » عن طريق رومان ياكوبسون والذي عاش بعد عام ١٩٢٠م في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، التي لم تكن تخضع آنذاك للنظرية الماركسية اللينينية، مما جعلها مركزا نشطا للدراسات اللغوية والأدبية ، كما كان أيضا مصدر الهام ل « كلود ليفي اشتراوس » ، عن طريق ياكوبسون كذلك عندما كتب مقاله الرائد « الدراسة البنيوية للأسطورة » ، وذلك بالرغم من اختلاف تحليله عن تحليل بروب في جوانب رئيسية .

ولقد ترجم هذا الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية عام ١٩٥٨ م ، أي بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الروسية الأولى ، فأحدث ثورة في علم الفولكلور ، وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية ، وبخاصة الحكاية الخرافية والشعبية ، وفي عام ١٩٦٦م نشرت ترجمة ايطالية له ، وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ، ثم الطبعة الإنجليزية الثانية ، التي أخذت عنها الترجمة التي نحن بصددها ، وفي عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية، وبمقدمة ضافية ل « مليتنيسكي Meletinsky وتلت ذلك ترجمة رومانية للكتاب عام ١٩٧٠ ، ثم ترجمتان فرنسيتان في نفس العام ، ثم ترجمة ألمانية عام ١٩٧٢ . وعند ظهور الكتاب في الخارج لفت انتباه الكثير من العلماء ، ولقي شهرة واسعة في الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق « آلان دندس » ، وكذلك في فرنسا عن طريق « كلود ليفي اشتراوس » ، وانصب اهتمام دندس وأتباعه على التطبيق العملي لمنهج الكتاب أكثر من نقد أساسيات هذا المنهج ، أما البنيويون الفرنسيون مثل جريماس Greimas ، بريموند Bremond ، فقد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيمانطيقا (علم دلالة العلامة الأدبية) واتخذوا منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة أما في الاتحاد السوفيتي فقد ظل الكتاب مهجور حتى الستينيات ، ثم أصبح بعد ذلك مصدرا هاما لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية أمثال : ايفانوف ـ Ivanov ، توبوروف ـ Toporov ، نيكلو دوف ـ Nekludov ميتلينسكي ـ Metelinsky ، نوفيك ـ Novik

وقد علق أحد الباحثين على كل هذه المحاولات ، في الولايات المتحدة وفرنسا والاتحاد السوفيتي بأنها لم تقدم شيئا جديدا ، فمعظمها يحاول أن يلخص منهج بروب في بعض وحدات أكبر أو يرده الى وحدات أصغر ، وبعضها لا يغير شيئا من المنهج سوى المصطلحات ، ومن هذا المنطلق فهي تقوى ، بطريقة أو بأخرى ، منهج بروب ، وترد له اعتباره ، وحتى أولئك العلماء الذين ينزعون في أعمالهم الى ابدال هذا المنهج فانهم ينتهون بطريقة ما الى اتباعه .

وكأي عمل أكاديمي جاد تعرض الكتاب أيضا لكثير من النقد ، الذي أبرز عيوب منهجه ، بما سنأتي على تفصيله حين فراغنا من مسألة العرض تحقيقا للفائدة المبتغاة .

يقع كتاب بروب في تسعة فصول ، وأربعة ملاحق أساسية بخلاف المقدمة التي كتبها المؤلف والملاحق الاضافية التي أضافها المترجمان اقتناعا منهما بأهميتها . ولأجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية يبدو لنا من الضروري وجوب التخلي عن طريقة العروض التقليدية للكتب والدخول على الفور في نطاق الدائرة الغنية لهذا الانجاز الفكري ، الذي ينطلق أساسا من رغبة عارمة في ارساء منهج لدراسة الظاهرة الابداعية الشعبية في مجال الحكايات يرتكز على دعائم صلبة وأسس متينة تماثل تلك التي ترتكز عليها مناهج العلوم الطبيعية ..

تعني كلمة «مورفولوجيا» ، بوجه عام ، دراسة الشكل ، وهي في علم النبات تعني دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة هذه الأجزاء كل منها بالآخر وبالنبات ككل ، وبعبارة أخرى فهي تعني دراسة بنية هذا النبات .. ولكن ماذا عن مورفولوجيا الحكاية الشعبية ؟

يرى بروب أنه من الممكن درس الحكاية الشعبية على هذا الأساس وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وانه اذا كان من المستحيل اثبات ذلك بالنسبة للحكاية بمعناها الواسع ، فانه يمكن على أية حال اثباته بالنسبة لما يسمى منها ب « الحكايات الخرافية » ، أى الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة ، وقد كرس بروب عمله هذا لتلك الحكايات دون غيرها ليدلل على أن تصنيف الحكايات الشعبية يمكن أن يتم بطريقة مشابهة لما هو متبع فى العلوم الطبيعية ، ليكون عبارة عن ترجمة دقيقة لنظام من الرموز الشكلية •

ينتقد «بروب» التقسيمات والتصنيفات الشائعة للحكاية الشعبية وينعتها جميعا بأنها لا تعتمد على معايير دقيقة وثابتة ، مما يجعلها فوضوية ، غير علمية ، لا يمكن مقارنتها بتصنيف النباتات أو الحيوانات ، الذي لا يعتمد على المظاهر السطحية ، وانما يقوم على أساس من دراسة متمهلة للخصائص الجوهرية ، ومن أجل ذلك يعمد « بروب » الى مجموعة افاناسيف A.N. Afanasev التى جمعها ونشرها فى الفترة من عام ١٨٥٥ - ١٨٦٤ م متضمنة أربعمائة حكاية (زيدت هذه الحكايات فيما بعد الى ستمائة حكاية) ليختار منها مائة حكاية خرافية ، محددا الحكاية الخرافية بأنها ، مبدئيا ، ذلك النمط من الحكايات الذى يتدخل فيه عنصر خارق أو سحرى يؤثر فى تنامى الأحداث ، ثم يأخذ فى تحليل الحكاية المفردة الى سلسلة من الوظائف ، محددا الوظيفة Function بأنها : الفعل الذى تؤديه الشخصية الحكائية من حيث دلالته فى التطور العام للحكاية ، بمعنى أن يكون ذا أهمية فى تطور مجرى الأحداث ، وتشكل الوظيفة فى الحكاية مكونا ثابتا فى حين تتغير الشخصيات التى تؤدى الفعل ، والطريقة التى بها تؤديه ، ومن ثم تعد الوظائف هى المكونات الأساسية للحكاية ، أما من يقوم بالفعل ؟ وكيف يقوم به ؟ فهذه أسئلة تقع فى مجال دراسة أخرى غير مورفولوجية •• هكذا يكشف بروب عن تركيب الحكاية التشكيلى ، او لنقل عن بنيتها ، ثم بعد ذلك يكتشف عدد الوظائف فى الحكاية وتعاقبها ، وبعد هذا التحليل الفردى يقرن مجموعة الحكايات، واحدتها الى الأخريات ، مظهرا تطابق الوظائف بينها •

تبدأ احدى الحكايات مثلا باعطاء القيصر نسرا للبطل • النسر يحمل البطل الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثانية بأن يعطى رجل عجوز حصانا لسوشنكو • يحمل الحصان سوشنكو الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثالثة باعطاء ساحر قاربا صغيرا لايفان • ويحمل القارب ايفان الى مملكة أخرى ، ثم تبدأ حكاية رابعة بأن تعطى أميرة خاتما لايفان يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون ايفان الى مملكة أخرى •• وهلم جرا •

فى كل هذه الحالات تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية Dramatis personae أما أفعالها أو وظائفها فهى ثابتة لم تتغير ، ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالبا ما تعزو أفعالا واحدة لعديد من الشخصيات المختلفة ، ومع هذا الادراك الجوهرى يتابع بروب اكتناه التطابق بين الوظائف فى بنى حكاياته المائة ، ويكشف عن حقيقة أساسية ، هى : أن الحكايات على مستوى الوظائف التى تتشكل منها هى حكاية واحدة ، أو بالأحرى ذات بنية واحدة ، ويخلص بروب من تحليله الى صياغة عدة قوانين جذرية هى : -

١ - أن وظائف الشخصيات تمثل عناصر ثابتة فى الحكاية بالرغم من الكيفية التى تمت بها أو بواسطة من تم تحقيقها ، وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية •

٢ - أن عدد الوظائف التى تتكون منها الحكاية محدود جدا ، وهو لا يتجاوز فى مجموع الحكايات احدى وثلاثين وظيفة ، ونادرا ما تحقق حكاية واحدة هذه الوظائف جميعها •

٣ - أن عدد الوظائف متغير من حكاية الى أخرى • (هذا هو ما يعطى للحكايات الخرافية تنوعها) •

٤ - أن ترتيب الوظائف ثابت لا يتغير من حكاية لأخرى على عكس ما كان يعتقد من أن الترتيب عرضى ومتغير • (لا يناقش بروب بالنسبة لهذه النقطة غير حالة استثنائية واحدة تتطلب تفسيرا خاصا) •

وحين يدخل بروب فى تفاصيل عمله يتكشر

نموذجا مفصيلا لبنية الحكاية الخرافية ويخص كل وظيفة من الوظائف الاحدى والثلاثين ، التي يتكون منها مجموع الحكايات ، والتي نعتذر عن ايرادها لأسباب حجمية خالصة ، بملخص وجيز ، وبتحديد مختصر ، وبعلامة مميزة ، ثم بدراسة هامة للتجليات المختلفة التي يمكن للوظيفة الواحدة أن تتخذها ، وبهذا الصدد يلعب مفهوم التحويل Transformation دورا هاما في تمكين بروب من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات ، باعتبارها وظيفة واحدة • مؤكدا بذلك على أن سلسلة الوظائف الاحدى والثلاثين هي بمثابة الأساس المورفولوجي للحكايات الخرافية بوجه عام ، وأنه لا توجد حكاية واحدة يمكن أن تخرج عنها • كما يؤكد بروب أيضا على أن الحكاية عادة ما تبدأ بموقف استهلالي ، هذا الموقف يعدد أفراد الأسرة ، أو يقدم البطل بذكر اسمه ، أو الاشارة الى مكانته أو غير ذلك ، ومع أن الموقف الاستهلالي ليس وظيفة ، الا أنه عنصر مورفولوجي هام في الحكاية ، يسمح للأحداث فيها بالبدء في التنامي لتتعاقب الوظائف بعد ذلك ، مؤدية كل واحدة منها الى التي تليها بالضرورة المنطقية والفنية ، وبحيث لا توجد وظيفة يمكنها أن تستبعد الأخرى ، كما أنها جميعا تقوم على محور واحد وليس ـ كما قيل ـ على محاور متعددة •

ويلاحظ بروب أن عددا كبيرا من وظائفه يتجمع في نظم ثنائية مثل : المنع/المخالفة ، الاستكشاف/التسليم ، الصراع/الانتصار ••• الخ • وان عددا آخر من هذه الوظائف يلتقي في مجموعات أكبر (وهذا هو ما حاول بعض البنيويين المعاصرين استثماره من نظرية بروب) ، وقد تلتقي مجموعة من الوظائف في مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات التي تقوم بها ، وحدد بروب في مجموعة الحكايات التي درسها المجالات التالية : ـ

١ ـ دائرة (مجال عمل) فعل الشرير • وتشمل : الشر ـ الصراع الذي ينشب ضد البطل ـ المطاردة •

٢ ـ دائرة فعل المانح أو الوهاب • وتشمل : الاعداد لانتقال وسيط سحري ـ تزويد البطل بوسيط سحري •

٣ ـ دائرة فعل المساعد • وتشمل : التغير المكاني للبطل ـ القضاء على سوء الطالع أو الفقدان ـ النجاة من المطاردة ـ حل مهمات صعبة ـ تغيير مظهر البطل •

٤ ـ دائرة فعل الأميرة (أو الشخص المطلوب) ووالدها • وتشمل : تعيين مهام صعبة للبطل ـ وضع وسم ـ الافتضاح ـ التعرف ـ معاقبة المعتدي ـ الزواج • (على أن التمييز بين وظائف الأميرة ووالدها لا يمكن أن يكون جاسما ، اذ أن الوالد في الغالب هو الذي يعين المهام الصعبة ، ربما بسبب شعوره العدائي تجاه من يتقدم لخطبة ابنته ، وغالبا ما يعاقب أو يأمر بعقاب البطل المزيف •

٥ ـ دائرة فعل المرسل • وتشمل : الارسال (الحدث الترابطي) •

٦ ـ دائرة فعل البطل • وتشمل : المغادرة من أجل البحث ـ ردة الفعل لمطالب المانح ـ حفل زفاف • وتميز الوظيفة الأولى (المغادرة) البطل الباحث في حين يؤدي البطل الضحية الوظائف الباقية •

٧ ـ دائرة فعل البطل المزيف • وتشمل : المغادرة أيضا من أجل البحث ـ ردة الفعل أمام متطلبات المانح ، أما وظيفته الأساسية فهي الادعاءات الكاذبة •

هكذا ينتهي بروب الى حصر أنواع الوظائف وتوزيعها على سبع شخصيات دراماتيكية على صعيد دوائر الفعل وفقا لأحد الاحتمالات التالية : ـ

١ ـ أن توازي دائرة الفعل الشخصية تماما •

٢ ـ أن تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة •

٣ ـ أن تشترك عدة شخصيات في دائرة فعل واحدة •

وبهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية ، أحدهما تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف ، والآخر موجز يعتمد على الأدوار ، وان كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثاني متنوعا عن الأول ، عند ذلك يتجه بروب الى الاجابة عن السؤال البارز : ماذا نعني بالحكاية الخرافية ؟ فالحكاية من ناحية مورفولوجية يمكن أن تطلق على

أى تطور من فعل « الشر » أو « الفقدان » من خلال الوظائف الوسيطة الى « الزواج » ، أو الى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية ، وقد تكون الوظائف النهائية أحيانا اما « جائزة » أو « كسبا » أو بصفة عامة القضاء على سوء الطالع ، أو هروبا من مطاردة ... الخ ، ويسمى بروب هذا النوع من التطور حركة ـ Move ، وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة ، وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة ، لكن تحت أى الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكايتين أو أكثر ؟

يقول بروب أنه لا يوجد مؤشر واضح لذلك ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة للحكاية المفردة فى الحالات الآتية : ـ

١ ـ اذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة .

٢ ـ اذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منهما تنتهى ايجابيا بينما تنتهى الأخرى سلبيا . (تطرد زوجة الأب بنت زوجها فتعود محملة بالهدايا ـ ترسل زوجة الأب بنتها فتعود معاقبة) .

٣ ـ فى حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات . (يخطف تنين فتاة ـ يخرج الأخان الكبيران للبحث عنها فيعجزان ـ يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة واخوته) .

٤ ـ اذا ما تم الحصول على وسيط سحرى فى الحركة الأولى واستخدم فقط فى الحركة الثانية . (يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم فيحصلون عليها ويعودون بها ـ يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة وينقذون الأميرة بمساعدة الخيول) .

٥ ـ اذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع شعور مفاجىء بنقص ما أو فقدان يثير حركة جديدة وليس حكاية جديدة .

٦ ـ فى حالة وجود فعلى شر معا فى العقدة . (اختفاء وسحر ابنة زوج) .

٧ ـ أن تشمل الحركة الأولى قتالا ثم تبدأ الحركة الثانية بسرقة الأخوة لغنيمة أو بدفع البطل الى هوة .. الخ .

٨ ـ الحكايات التى يفترق فيها الأبطال عند مفترق طريق .

وقد لاحظ بعض النقاد أن أهم العمليات التى جعلت بروب يصل الى تحليله البنيوى للحكايات ولا يقف عند مجرد التفتيت الجزئى لها هى أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكنه من اختصار أية حكاية فى جمل قصيرة مثل : يرحل الأبوان نحو الغابة ، يحرمان على أولادهما الخروج من البيت ، يخطف التنين الفتاة .. الى غير هذا من الجمل التى يتضح منها أن جميع المحمولات تعكس بنية الحكاية ، بينما تقوم الموضوعات أو الشخصيات بتحديد نوعية الأحداث ، الأمر الذى يمكن معه رسم الخطين السياقى والاستبدالى للحكاية . وقد قام بروب من جهته بتقديم نموذج تحليلى لحكاية « بجعة الأوز » اعتمادا على تتابع وظائفها ورغم قصر هذه الحكاية الا أنها تطلعنا بكيفية جيدة على طريقة استخلاص العناصر المكونة لها بصورة كلية وموضوعية ، كما أن امكانية كتابة رموز وظائف الحكايات ـ بعد تحليلها واستخلاص عناصرها ـ فى هيئة معادلات يمكن من مقارنتها بدقة تامة ومن ثم تصنيفها علميا حسب سماتها البنائية ، وهنا لابد من التفرقة بين مشكلتين . الأولى : فصل الحكايات الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى . والثانية : تصنيف الحكايات الخرافية ذاتها ، وبهذا الصدد يؤكد بروب على نقطتين هامتين هما :

١ ـ أن تعريف الحكاية الخرافية وفقا للمخطط الذى ابتكره يفقد مصطلح « خرافى » معناه ، حيث أنه من السهل أن نتخيل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كليا (قارن بعض حكايات معينة لاندرسون ، وبرنتانو أو حكاية جوته عن التنين وزهرات الزنبق) .

٢ ـ يحتمل أن تبنى الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور ، ويوضح عدد كبير من الأساطير ، وبعض الحكايات عن الحيوانات والروايات القصيرة نفس البنية .

وعليه فانه ينبغى استبدال كلمة « خرافى » بكلمة أخرى ، غير أن ايجاد مثل هذه الكلمة المناسبة صعب جدا ، كما أن التصنيف وفق هذا المخطط سيكون معقدا بصورة غير طبيعية ، لأن

الكثير من الحكايات يتكون من حركات متعددة ، كما أن الصعوبات الشديدة تبدأ حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية .

تبقى نقطة أخرى ، في عمل بروب ، قد يضيء وعيها أبعادا جديدة ، **وهي عملية تمثل حالات المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة** ، فاذا ما كانت الوظائف يجب أن تعرف بصورة مستقلة عن الشخصيات التي من المفترض أن تنفذهـا ، كما أن الشخصيات يجب أيضا أن تعرف بصورة مستقلة عن الكيفية والصـورة التي تنفذ بهـا الوظائف ، فان هذا من شـأنه أن يعقد أحيانا تعريف الحالات الفردية ، ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة ، ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف . وهنا سنفحص حالة واحدة كنموذج للتوضيح :

— يسأل ايفان ساحرة عن حصـان ، وتقترح عليه أن يختـار الأفضـل من قطيع متشـابه من المهور . فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه .

— يرغب البطل في الزواج من بنت جني الماء فيطلب الجني من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتي عشر غادة متشابهات تشابها كليا . في الحالة الأولى يقول بروب أن الاقتراح هو امتحـان البطل من قبل المانح أو الوهاب ، لكن هل يمكن اعتبار الحالة الثانية امتحانا للبطل ؟ . يـرى بروب أننا ، رغم توحد الحدثين ، نواجه في الثاني عنصرا مختلفا : — مهمة صعبة مرتبطة باختيـار العروس ، وان ما حدث فقط هو تمثل من قبل شكل أول لشكل ثان ، ثم يطور بروب معيـارا للتمييز بين عنصرين كهذين هو الحكم على الوظيفة من خلال عاقبتها أو نتيجتها ، فاذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة ، فاننا أمـام حالة من امتحان المانح أو الوهاب للبطل ، أما اذا تلا ذلك زواج أوهبة عروس فاننا أمام حالة من المهمة الصعبة .

هناك ظاهرة أخرى تشبه التمثل . أي المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة ، وأبسط مثال على هذه الظاهرة هو : « يخرج أمير في رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل . تظهر عجوز تبدو عليها الطيبة والبساطة وتسأل الزوجة . لمـاذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظـري الى عـالم الله ! لو تمشين في الحديقـة فقـط ! » .. الـخ « استدراج شرير » .. تخرج الأميرة الى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة ، ولم تطع في نفس الوقت أمر زوجها وبذلك يكون لخـروج الزوجـة من المنزل معنى مورفولوجي مزدوج . وهناك أمثلة كثيرة أخرى أكثر تعقيدا مما سلف تؤكد أن السبل التي تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلـة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية في نفس الوقت على معنى قديم ، واذا كان التحليل الصحيح للحكاية ليس دائما سهلا ، وهو يحتاج الى قدر من الخبرة والمهـارة ، فان هذه الظواهر تزيد الأمر تعقيدا ، ومع ذلك يؤسس هذا العمل المنهجي لمعايير أكثر علمية في تصنيف الحكايات الشعبية ممـا هـو متبـع في التصنيفات القائمة .

في الملاحق الأساسية يقدم بروب ، في الملحق الأول ، مادة لجدولة الحـكاية تتكـون من مـائة وخمسين عنصرا أو جـزءا أساسيـا تغطي كل الحكايات الخرافية ، وأية حكاية تناسب هـذا الجدول تكون حكاية خرافية أما التي لا تناسبه فتكون من فئة أخرى ، وفي الملحق الثاني يقدم وسائل اضافية للتحليل : حيث يقوم بتحليـل ثلاث حكايات بسيطة ذات حركة واحـدة ومن طبقات مختلفة ، وحكاية واحدة ذات حركة مزدوجة بفعل شر واحد ، وأخرى ذات حركة مزدوجة أيضا وانمـا بفعلي شر ، وكذلك حكاية مركبة بهـا خمس حركات متداخلة ، وأخرى متعددة الحركات ، وحكاية ثامنة وأخيرة بها بطلان وفي الملحق الثالث يقوم بتحليل كامل لحكايات بالغة التعقيد ، وفي الملحق الرابع والأخير يقدم لنا قائمة بالاختصارات ، وقد وضع أمام كل عنصر الرمز الذي يدل عليه .

بعد هذا العرض الموجز لكتاب بروب نعود الى أهم ما أثير حول أطروحاته من اعتراضات . لقد أخذ على بروب تعريفه الدائري للحكاية الخرافية ، اذ انتقد بروب تصنيف آنتي آرني في الفصـل الأول من الكتاب ثم عاد واستعمله في الفصـل الثاني ، حيث يقـول « وبالحكاية الخرافية نعني تلك الحكايات التي صنفها آرني تحت الأرقـام ٣٠٠ ـ ٧٤٩ ، وهذا التعريف اصطناعي ، ولكن ستتيح لنا المناسبة ـ فيما بعد ـ أن نعطي على أسـاس النتائج تعريفا أكثر دقة » ، وبعد أن

وصف هـذه الحكايات من مجموعة أفاناسيف ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أن لها جميعا نفس الطراز البنيوى قال : أن هـذه الحكايات بالفعل حكايات خرافية ولكننا دون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعـرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحولات ، والتى استطاع بها آرنى عمل تصنيفه ، ولعل بروب قد أكد باكتشافه العلمى هذا منهج آرنى فى التصنيف ، والذى قال عنه بروب فى مرات عديدة أنه رغم ضـعفه صحيح بالبداهة ، وهكذا لم يعطنا بروب تعريفا جديدا للحكاية الخرافية ، وانما أعاد التعريف ، كما أخذ على بروب أيضا رأيه فيما هو ثابت ومتغير فى الحكاية الخرافية ، فالعناصر الثابتة فى الحكاية الخرافية — كما يرى بروب — هى وظائف الشخصيات ، أما الشخصيات نفسها فهى متغيرة ولا يمكن الركون اليها فى أى تحليل مورفولوجى ، ولكن أختيار ما هـو ثابت ومتغير — كما يعلق فيشر Fischer — يعتمد على نظرة الباحث ، اذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كثوابت وأفعالها كمتغيرات أو العكس وقد اعتبر كلودليفى اشتراوس اهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف فى عملـه ، لأنه — أى بـروب — يريد أن يبنى مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها ، فنحن لكى نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ! وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير ، ومن ناحية أخرى ، فـان عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعنى اهمـال مواد كثيرة فى التحليل ، ولعل هذا ما دفع باحثا مثـل فيشر لاضـافة عنصر آخر للفعل أسماه (حادث — خيال) أو بعبارة أخرى الشخصية أو (الممثل) Actor ، والمنظر setting ، ويرى ليفى اشتراوس أن اهمـال بروب لكل مادة فى الحكاية عدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذى يهتم بالشكل لا بالمحتوى ، ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ، ويخلص كلود ليفى اشتراوس الى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلا كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولا بدراسة نحوها ، ثم يأتى مؤخرا الى القاموس لمعرفة معانى ألفاظها .

ومع ذلك فان نقد فيشر وليفى اشتراوس حول اهمال الشخصيات يعد من قبيل النقد العام الذى يعزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثهورست B. Nathhorst ، ليس فيه ما يدين بروب ، ويرى ناثهورست أن السؤال الذى يجب أن يطرح هو ما اذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة فى عمومها بهدف معين ، ويلاحظ ان بروب أوضح أن هدفه الرئيسى هو مقارنة الحبكات Plots فى مجموعة الحكايات الخرافيـة ، وأنه لهـذا السبب ميز بين مـا أسمـاه الانشاء Composition والحبكة ، وبما أن الوظائف عنده ترجع الى المبتدأ Predicate ، بينمـا الشخصيات ترجـع الى الفاعلين والمفعول بهـم Subjects and objects كان من المنطقى أن يقول ان هدف التحليل هو الحبكات وليس الانشاء . أما الوظائف فقد حددها بروب باحدى وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة فى حكاية واحدة ، ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذى يمكن أن يشكل حكاية ، أما قوله ان تتابع الوظائف واحد دائمـا وفى كل الحالات فغير مبرر ، وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة ، كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها فى تسلسل الحكاية . فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو فى بداية بحثه أو حتى قبل انجـاز عمله البطولى . وقد أشار بعض النقاد الى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصيـة القصيرة كالأحدوثة أو على الليجند Legend (قصص الخوارق) ، أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب الى الأسطورة Myth ، ولكن يجب ألا ننسى أن المنهج مبنى على أسـاس الحكاية الخرافية ، وأن بروب نفسه لم يقطـع بامكانية تطبيقه على غيرها .

ومع ذلك فـان المعترضين على منهج بـروب حريصون — رغم اعتراضاتهم — على تأكيد أن كل ذلك لا يقلل من قيمة المنهج نفسه أو من « **حسنة بـروب العظيمة** » كما يقول ليفى اشتراوس فى مقاله « البنية والشكل . حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلاديمير بروب » .

ورغم أن بروب قد عبر عن دهشته لأن ملاحظة كملاحظته حـول وظـائف الحكاية الخرافيـة

وشخصياتها ومورفولوجيتها بشكل عام لم تخطر لأحد من قبل الا أن الحقيقة على العكس من ذلك فقد قدم نيكيروف AOJIHIN خطوطا عريضة لنوع التحليل الذي قام به بروب ، بل واستعمل كلمة « مورفولوجيا » بنفس المعنى الذي استعملها به بروب ، أما في الغرب فقد توصل فون هان J. G. Von Hahn عام ١٨٨١ الى ما عرف بالصيغة الآرية للطرد والعودة ، وهي تتكون من أربعة عشر عنصرا استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية ، وجاء بعده أوتو رانك Otto Rank بأربعين عاما ، فاكتشف ــ دون أن يعلم بدراسة فون هان ــ نفس النمط مع خلاف بسيط ، وأعطى تلخيصا لسيرة خمسة عشر بطلا (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هان) ونشر نتائجه في عام ١٩٠٩ ، وقد أشار آلان دندس الى التشابه بين منهج بروب وفان جنب ، كما أن تيلر Teyler قارن في مقال له بعنوان « النمط البيوغرافي في القصة التقليدية » أعمال فون هان وأوتو رانك ولورد راجلان وجوزيف كامبل وبروب ، ووجد بينها بعض الاختلافات ، ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين مناهجهم جميعا بمجهود بسيط .

والسؤال الآن : هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟

يقول ليفين levin ، وهو لصيق ببروب وزميله لأكثر من عشرين عاما ، ان بروب كان على دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتي وانه تعاون مع مجلة « ببليو جرافيا الفولكلور العالمية » ومجلة « ديموس » ، وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود موطنه ، وانه كان يخاطبهم بلغاتهم .. ونستنتج من هذا أن بروب قد اطلع على بعض الدراسات المتشابهة مع منهجه ، وكوسيلة من وسائل محاربة العلم « البرجوازي » ، خاصة في كل ما نشر بعد « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية » ، تم التغاضي عن والصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوربية والامريكية ، هكذا يفسر ليبرمان Liberman الموقف ، غير أنه مهما يكن من أمر سيبقى عمل بروب ، كما يقول ليفي اشتراوس ، الأول بجدارة . ولهذا فلن أعرض لكل الملاحق الاضافية بالكتاب ، على الرغم من أهميتها جميعا ، اذ أنني لا أعتقد أن أحدا من الباحثين يجهل ما للشكلية أو « الصورية » من دين على المنهج البنيوي ، فضلا عن أنني قد أشرت ، بعجالة ، الى هذا الدين ، والى بعض ما قد تم استثماره من قبل البنيويين من انجازات المنهج الشكلي ، ويصل هذا الاستثمار حده الأعلى عند مؤيدي التحليل البنيوي في اللغويات وعلم الأجناس ، حتى أنهم ليتهمون عادة بالشكلية ، مع أن الفارق بين المنهجين « الشكلي والبنيوي » يتلخص في أن الأخير ، خلافا للأول ، يرفض أن يضع المادي أو الملموس في معارضة opposition المجرد وأنه ينسب للأخير « المجرد » أهمية فائقة ، فان كان تعريف الشكل يقوم في مقابل المضمون الذي له كينونة في ذاته ، فان البنية ليس لها مضمون مستقل ، وانما هي نفسها المضمون مدركا داخل تنظيم منطقي منظورا اليه باعتباره خاصية لما هو واقع وحقيقي بالفعل ، وقد يستأهل هذا الاختلاف بين المنهجين بعض التوسع ، غير أن المقام الذي نحن فيه ليس مقام الافاضة ، فلا المساحة المتاحة ، ولا الموضوع المحدد يسمحان لنا بذلك ، وانما يسمحان فقط بأن نتعرض للملحق الأضافي الأول « التحولات في الحكاية الخرافية » لارتباط موضوعه بموضوع الكتاب ارتباطا وثيقا .. في هذا الملحق يؤسس بروب لمجموعة من المعايير ــ مغايرة لما كان متبعا في المناهج السالفة ــ يمكن عن طريقها التمييز بين الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة في الحكايات الخرافية ، ولأن الأشكال المعرفة لسبب أو لآخر بأنها أساسية ترتبط بمفاهيم دينية بالغة القدم يصوغ بروب الأطروحة التالية :

اذا كان نفس الشكل موجودا في أثر ديني باق وفي حكاية خرافية فان الشكل الديني أولى ، وشكل الحكاية الخرافية ثانوي ، ويصدق هذا بصفة خاصة على الديانات القديمة (وهذا المبدأ لا يمكن البرهنة عليه وانما يمكن فقط توضيحه بمادة ضخمة) .

أما المبدأ الثاني فيصوغه على النحو التالي :

اذا كان لتفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية ، فان التكوين الديني أولى والمستمد من الحياة ثانوي .

ولأنه من الخطأ رد كل الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية الى الدين وكل الأشكال المستمدة الى الواقع ، ينصح بروب بالحرص الشديد عند تطبيق هذين المبدأين ، ويقرن مجموعة من العلاقات بين الحكاية الخرافية والدين يمكن ايجازها على النحو التالي :

أولا : علاقة الاعتماد الوراثية المباشرة ، وهي العلاقة سالفة الذكر .

ثانيا : العلاقة التي توجد عند مقارنة الحكايات الخرافية بالديانات الحية مثالا لذلك عناصر الدين المسيحي في الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشرير ... الخ) أحدث من الحكاية الخرافية وليس أقدم منها وهذه العلاقة يبدو أنها عكس العلاقة الأولى .. لكن لا يمكننا القول بذلك اذ أن الحكايات الخرافية تنشأ من الديانات القديمة ولكن الديانات الحديثة لا تنشأ من الحكايات الخرافية ، كما أن الدين الحديث لا يخلق الحكاية الخرافية وانما يجرى فقط مجرد تعديل في مادتها ، لذا يسمى بروب هذه العلاقة **« علاقة الاعتماد العكسي المستحيل »** .

ثالثا : علاقة الاعتماد العكسي الحقيقي ، وهي تلك التي تحدث في بعض الحالات المنعزلة التي تنشأ فيها العناصر الدينية من الحكايات الخرافية . مثالا لذلك : اضطرار الكنيسة في الغرب أمام شعبية القديس جورج ، وشعبية عنصر المعركة مع التنين (وهو عنصر وثني) الى دمج صورة القديس جورج مع صورة محارب التنين ، واعترافها بهذا الدمج ، واعلان قداسة هذا القديس ، رغم مقاومتها لذلك من قبل » .

رابعا : حالات يكون فيها التشابه خارجي فقط ، بمعنى أن تكون التشابهات بين الحكاية الخرافية والدين قد نشأت باستقلال عن بعضها البعض .

هذا عن علاقة الحكاية الخرافية بالدين ، أما عن علاقتها بالحياة ، فيقول بروب . ان هذه القضية ليست بالقضية السهلة أو البسيطة ، وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة من الحكاية الخرافية مباشرة ، على الرغم من الدور العظيم الذي تلعبه الحياة في تحولات الحكاية الخرافية ، غير أن هذا الدور لا يمكنه أن يخرب البنية الكلية للحكاية ، وانما يتيح ثروة من الحقائق الحديثة التي تحل في كثير من الأحيان محل القديمة بطرق متعددة ، وقد بالغ الدارسون دائما في تقدير دور الوجود اليومي في خلق الحكاية الخرافية ، مع اننا نستطيع فهم العلاقة بينهما اذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومان مختلفان ، وانهما لا يتداخلان على الدوام .

في النهاية يخلص بروب الى المعايير الرئيسية التي يمكن عن طريقها التمييز بين الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية والأشكال المستمدة ، ويمكن تلخيص هذه المعايير في أربعة هي :

١ ــ المعالجة الفنتازية لعنصر حكاية خرافية أقدم من المعالجة المنطقية له (هذا المعيار مبني على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ، ولكنه قد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لأنواع الحكايات غير الخرافية كالفابولات مثلا والتي ربما تكون أقدم من الحكاية الخرافية) .

٢ ــ المعالجة البطولية أقدم من المعالجة الفكاهية (هذا المعيار مجرد تنوع من المعيار السابق) .

٣ ــ الشكل المستعمل منطقيا أقدم من الذي يستعمل هراء أو بلا معنى .

٤ ــ الشكل العالمي أقدم من الشكل القومي (واذا قبلنا بهذا المعيار يمكننا أن نقول أيضا بأن الشكل القومي العريض أقدم من الشكل الاقليمي أو المحلي وسنضطر أيضا لقبول مقولة أخرى من هذا النوع هي أن الشكل المنتشر انتشارا واسعا أقدم من الشكل المعزول) .

لهذا ولغيره لا يدعي بروب أنه يحل قضية الحكاية الخرافية حلا جذريا ، كما يعترف بأنه يتعذر عليه الدفاع عن بعض الافتراضات ، ويتطلب الحذر العلمي أن نعتبر هذه المعايير مجرد اضاءة مناسبة لدرس عناصر الحكايات الخرافية بطريقة أكثر يسرا من تلك التي انتهجتها المدرسة الفنلندية .

على أنه مهما تكن النتائج التي يستخلصها القراء العارفون من هذا العرض التحليلي لكتاب بروب ، ومهما يكن نوع الانطباعات التي يستجيبون لها ، فان قراءة الكتاب نفسه تفتح آفاقا جديدة للفهم والمعرفة .

Mr Boqtor enumerates the musical instruments used in Ancient Egypt ; whether they are wind-instruments, string- instruments or percussion-instruments. The study is accompanied by a number of pictures showing the aspects of similarity and links with certain modern instruments. The writer, also, sheds light on the role played by the musicologist Heckman and his efforts in studying ancient Egyptian music and its characteristics.

* * *

And about the great artist, the pioneer, the professor ... about love, generosity, optimism, modesty, truthfulness and sincerity ... about Prof. Abdel Salam El-Sherif, the lover of the Egyptian cultural heritage this issue devotes a section to share in the celebrations of Prof. El-Sherif's eightieth birth anniversary. It is a token of love, gratitude and appreciation from his students, colleagues and friends, as well as from this magazine which has been honoured by him being its Art Director ever since the magazine first appeared in January 1965.

Prof. Safwat Kamal writes about "The Artist Abdel Salam El-Sherif and Folklore". Prof. Kamal puts the stress on beauty, truth and love being the chief values in the subjects of life in Abdel Salam El-Sherif's works.

Next, Mr Mohammed Qotb, the well-known artist and one of Prof. El-Sherif's students, writes about "Abdel Salam El-Sherif : the Artist and Man". In his article, Mr Qotb emphasizes Prof. El-Sherif's firm belief in the necessity of making art for life's sake, and for the sake of the people.

* * *

Prof. Khamis Shehata, the famous artist and Prof. El-Sherif's colleague and dear friend opens his articles with a description of Prof. Abdel Salam El-Sherif, the humane and optimistic artist. This writer, also, offers an analysis of some of Prof. El-Sherif's works — presented through an artist's visiion and a critic's precisions.

* * *

Mr Sobhi El-sharouni, the art critic, writes also about various fields which have been enriched and developed by Prof. Abdel Salam El-Sherif's artistic efforts. He concentrates on his pioneed role in the domain of folklore; as he has established the sections of handcrafts at "Wekalet El-Ghouri", with the aim of enlivening folk crafts at Khan El-Khalili.

* * *

Mr Moukhtar Sayed Ahmed writes about the party held in honour of Prof. Abdel Salam El-Sherif at the Plastic Artist's Union on the occasion of celebrating the eightieth birth anniversary of Prof. El-Sherif.

* * *

The editorial staff of our magazine take this occasion to express appreciation and gratitude to prof. El-Sherif for all what he has offered and is offering every day to this magazine, and to wish him a happy, long life.

* * *

In the "Folklore Library", *Mr Abdel-Aziz Rifaat presents an analytical review of the Russian folklorist's V. Propp's book "The Morphology of the Folf Tale". The* book has been translated into Arabic by Abu Bakr Ahmed Baqodir and Ahmed Abdel-Rahmeem Nasr.

Mr Rifaat deals with the question of terminology; the right of the translator to omit or change some fragments of the text and the problems connected with translating one book more than once.

In addition to this, the writer deals with the appendixes added by the translators — particularly appendix I, due to its close relation to the subject matter of the book as a whole.

title "Pharsalia". It deals with the civil war between Julius Caesar and Pompey the Great.

Statius wrote two epics ; namely, "Thebais" and "Achilleis". The first has the story of Thebes as the main subject, the second runs about the hero of Trojan wars i.e. Achilles. Valerius Flaccus preferred to compose his epic poem "Argonautica" on the theme which Apollonius Rhodius, the Alexandria poet has dealt with previously.

Silius Italicus epic "Bellum Punicum" glorifies the victory of Rome upon its enemy Carthage, the Phoenician kingdom.

The main point of Prof. Etman's article is that all these epics of the Latin Silver Age were written and published as books to be read. Thus, those written epics are very different from the epics of Homer, the "Iliad" and the "Odyssey". These two epics were composed to be recited orally. This orality influenced the technique of the epic poetry itself. Now in the epics of the Latin Silver Age this orality is missed, and so the technique of the epic poetry has changed.

The Library of Alexandria played a great role in this change since the book has become the essential means of communication between the author and his public.

* * *

Next, the French epic is presented to us by Mr Essam Abdalla. The epic was written by Francois Rabelais, one of the most well known French writers of the 16th century. The epic under the title "Garantua and Pantagruel" deals with the giant Gargantua who was already a familiar figure in the folklore of France, whereas Pantagruel — Gargantua's son — was invented by Rabelais.

In this issue, *Prof. Mahmoud El-Shal continues his studies about our folk arts. He discusses The Cultural Confrontation of Plastic Folk Arts", being one of the most important expressive elements and most wonderful sources that play a significant role in the cultural development of nations.*

Thus, the writer calls for increasing the number of training centres of plastic folk art. He, also demands the establishment of specialized scientific instituts, and providing them with various human and technological possibilities. Moreover, artists should have all required locations and practical training, as well as for exhibiting the works in which the Egyptian national identity and pure natural disposition would be expressed. Prof. El-Shal, also, calls for organizing research tours in order to discover folk artists. In addition to all this, educational institutions should devote parts of the art education courses at schools to folk art education.

* * *

Prof. Dr Abdel-Ghani El-Shal presents his article on "Selections from Folk-Pottery". He deals with the roots of this artistic production and the role of the folk potter in vitalizing this art through the use of elements from human, animal and plant life, in forming pottery.

The article, also mentions the technique of forming these artistic productions, as well as the major aesthetic characteristics of folk pottery — namely balance, symmetry, unitl, variations ... etc.

* * *

On "Continuity in Ancient Egyptian Music" Mr Louis Boqtor presents a study dealing with music and its effective role in enriching the ancient Egyptian civilization — either being played separately or accompanied by other arts, such as dancing or singing.

of Prophet Mohammed as a Folk Epic". The article tries to investigate the possibility of studying the Prophetic Epic — As-siratu An-nabawiyatu — from a folkloric point of view. In his study, Dr Abu-Zaid is concerned with the similarities between this "sirat" and other Arabic heroic ones — concerning their narrative structure and artistic devices.

As for the narrative structure, this study reveals that it is like any other "sirat". It starts by mentioning the parentage (nassab) of the Prophet, tracing it back to Ismail — ancestor of the Arabs — and son of Ibrahim. The "sirat" goes on in this direction, giving a full account of the history of the Arabs. However, it concentrates mainly on Yemen's political history and Mecca's religious history. Prophet Mohammed is a representative of these two aspects — being an Arab and a religious leader. Then, the "sirat" starts to narrow its scope until it reaches the focal point of the birth of the hero Prophet, followed by a chronology of the Prophet's life. This type of structure and the use of such artistic devices as the dream-device can be found in almost every folk "sirat". Its importance lies the fact that it transforms the historical material into artisic narrative strcuture.

* * *

Then, there is a study by Prof. Dr Ahmed Shams-El-Din El Haggagi, entitled "The Birth of the Hero in the Arabic Folk-Sirat". In his study Prof. El-Haggagi deals with the hero's birth along with the circumstances which prove to be of great influences on the events in the hero's life. The unusual circumstances that may accompany the hero's birth can be summarized as follows : 1) he may be born in a strange way but this fact does not disturb anybody; 2) the strange circumstances accompany his birth may disturb his people and consequently lead to his alienation; 3) he may be born a stranger far from his people; 4) he may be born an orphan; 5) he may be born a stranger and an orphan.

All these circumstances connected with the birth of the folk "sirat" 's hero may cause alienation among his people. Therefore, he would try, by all means, to prove himself and create harmony between his existence and the surrounding world. His ultimate aim is to achieve his people's recognition as their hero, leader and protector.

Along with the previous studies on the folk "sirat", this issue includes a critical study of *"Faris Al-Azd (The Knight of Al-Azd), which is a story writthen by Prof. Farouk Khourshid, the professor of folk literature at the High institute of Folklore.*

The story has appeared within Prof. Khourshid's book "Fi Bilad Al-Sindibad" (In the Land of Sinbad), which was published by Dar Al-Hilal, August 1986. This story is a work of literature derived by the author from some information mentioned in "Akhbar Tariekh Ahl Oman" (News of Oman People's History) about Malek Ibn Fahm Al-Azdi. This is where the title "Faris Al-Azd comes from. Prof. Khourshid approaches — in this story — the core of folk "sirat", which is characterized by abundance of miracles, references to the worlds of "jinni" as well as good or evil spirits.

* * *

Next, Prof. Dr Ahmed Etman offers his study on "The Epics of the Silver Age of Latin Literature". The main poets of this gae are : Lucanus, Statius, Valerius Flaccus and Silius Italicus. Lucanus' epic "Bellum Civile" is known usually with the

THIS ISSUE

This issue includes a number of articles connected with the artistic role of Prof. Abdel Salam El-Sherif, the former dean of the High Institute of Criticism and the Art Director of this magazine. These articles are published as our sharing in the celebrations of the eightieth anniversary of the birth, organized by different artistic and cultural institutions.

These celebrations put the stress also on his pioneer artistic activities and effort throughout more than fifty years.

Prof. El-Sherif is a pioneer in the domain of using the folk motifs and subjects from the Egyptian folklore and presenting them in the art-designing of book, magazines and newspapers.

He has also developed the art of "Khiamiya" (tent embroidery) giving it new dimentions to be a fine art not only a handcraft inspired by the Egyptian folbklore with its vitality and beauty.

The artistic efforts of Prof. Abdel Salam El-Sherif as Art Director of this magazine since its first number (January 1965) *have given our magazine its special artistic form.*

This issue also includes a variety of studies on Egyptian, Arabic and international folklore, in addition to a number of studies specialized in epics and "sirat".

* * *

The magazine opens with a study by Prof Dr. Mahmoud Zohni about "Taha Hussein and the Image of the Folk Hero". Prof. Zohni deals with the character of Taha Hussein, with the viewpoint that this personality combines most of the characteristics of a folk hero. He adds that a close reading of Taha Hussein's biography tends to reveal various aspects that could be easily used by the people in inventing stories and tales.

Perhaps there will come a day when an artist will form a folk "sirat" from Taha Hussein's life — not with the aim of glorifying Taha Hussein, but in order to enable people to derive experience as well as entertinment.

* * *

Thus, Prof. Zohni enumerates the events and situations which form dramatic incidents of great effect on Dr Taha Hussein's life. He also refers to the Aristotelean "hamartia" or the hero's "fall", and its reasons. In addition to this ,the writer mentions the public's attitude towards Dr Taha Hussein at that time.

Moreover, Prof. Zahni deals with the similitude between the life of Taha Hussein and our folk "sirat". This similitude appears in the different artistic forms found in the "sirat", as tragedy, comedy, drama and farce; as well as in its lenght, artistic structure and thematic variation. Therefore, Dr Taha Hussein's biography proves to be applicable in the form of a folk "sirat" centred round a folk hero who is armed with the word and the thought.

* * *

Next, we have a study by Prof. Dr Nasr Abu Ziad, entitled "The Biography

A Quarterly Magazine issued By :

General Egyptian Book Organization

32 — 33 — 1991 *Cairo.*



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

رقـم الايـداع

١٩٩١/٦٢٨٣

FOLKLORE



الفنون الشعبية



العدد : ٣٤

ديسمبر ١٩٩١

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئه المصريه العامه لكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفني :
ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

العدد : ٣٤ ـ ٣٥

ديسمبر ١٩٩١

فهرس

THIS ISSUE

العدد (٣٤)
ديسمبر ١٩٩١

● الرسوم التوضيحية :
ـ محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
ـ ابراهيم حلمى .

● صور الغلاف :
من أعمال الفنان
عبد المنعم علوانى .
الراقصة
وظهر الغلاف :
زى جزار وزى قاضى

هذا العدد

يتنـــاول هذا العـــدد العديد مـن الدراسات عن الأدب الشعبى والموسـيقى والأغـانى الشعبية والأزيـــاء الشعبية • ويستهل هذا العدد بدراسة قيمة للأستاذ الدكتـــور عبد الغفار مكاوى عن « شكوى أيـوب البابلى » يتنـــاول فيها بالتحليل والشرح قصيدته « لأمتدحن رب الحكمـة » لديول بيل ـ نيميقى « ويهدى د • مكاوى هذه الدراسة الى صاحب أيوب ، الأسـتاذ فاروق خورشيد ••

وتتناول الدراسة بجانب عرضـها وتحليلهـا العلمى الدقيق لنصوص هذه القصيدة البابليـة الشهيرة « لامتدحن رب الحكمـة » عرضا موجزا ايضا لقصيدة أيوب السومرى التى لم يفرغ بعد العلماء من شأنهـــا ولم يستقروا على ترجمـة نهائية لها •

كما تشـير الدراسة الى أيوب العبرانى الذى يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام فى تصوير العذاب الذى قد يبتـلى به الانسان بغير ذنب جناه وتقـــديم نموذج العادل المستقيم الذى يمتحن بالمرض ، ويبتــلى بالفقر والاضطهاد •

والدراســـة تفيض بنماذج من النصوص مع شرح وتحليل دقيق لها •

يلى دراسة د • عبد الغفار مكاوى دراسة عن **الرمز فى الحكايات الشعبية للأستاذة الدكتورة غراء مهنا** • تتناول فيها المعنى الرمزى للعبارات الواردة فى الحكايات الشعبية ، باعتبار أن الرمز يعنى شيئا خفيا غامضا • فالحكاية تتوجه الينا فى لغة رمزية تعبر عن اللاشعور • فالأشخاص والأحداث فى الحكايات ترتبط بالانماط الأصلية النفسـيـة archetypes • والحـكايات الشعبية فى العالم كله تشتمل على رموز وأفكار عامة أو « أنماط أصلية » تشترك فيها البشرية ، وتكمن فى أعماق اللاشعور الانسانى وفى ذاكرة الانسان فى كل زمان ومكان •

ويكتب الأستاذ محمـــود النبوى الشال عن الأغانى الشعبية فى حياة الجمـاهير ، وفى عالم الفن التشكيلى » فيحدد الأغانى الشعبية بأنهـــا تلك الأغانى المؤثـرة التى تتمخض عن عواطف الجماهير وتسـتجيب لتطلعـــاتهم ومعطيـاتهم الحسية • ويقدم الأستاذ الشال نماذج من تلك الأغانى التى تتردد فى بعض المناسـبات العامة والعائلية •

وعن « العناصر الشعبية والقوميـة فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين» يقدم د• زين نصار دراسة تحليلية للجهود التى بذلها نخبة ممتازة من الموسيقيين المصريين فى توظيف واسـتلهام عناصر من الموسيقى الشعبية والقوميـة المصرية الأصـيلة فى بعض أعمالهم الفنية الموسـيقية الحديثـة •

فقد وجد المؤلف المصرى الموسـيقى كما يقول الدكتور زين نصار فى التراث الشعبى لبـلاده مصدرا فياضا للالهام الفنى • سواء باستخدامه للالحان الشعبية أو للآلات الموسـيقية الشعبية

أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها .

يلى ذلك وصف لرقصة «أراغيد أو حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة» للباحث النوبى الأستاذ محى الدين شريف الذى يعتبر واحدا من الثقاة فى معرفة التراث الشعبى النوبى معرفة دقيقة ، وفى مقاله هذا يوضح الكاتب كيف تتداخل وتترابط مكونات البيئة مع عادات وتقاليد الانسان فى مجتمعه .

★★★

وعن « المسرح العربى الشعبى » يثير الباحث عصام الدين حسن أبو العلا قضية البحث عن خصائص المسرح العربى الشعبى وأهمية دراسة فنون الفرجة عند العرب .

يلى ذلك مقال الباحثة أميمة منير جادو عن « الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى » الذى تقدم من خلاله مجموعة من الأمثال المصرية التى تكشف عن أشكال من العلاقات الاجتماعية فى الأسرة المصرية باعتبار أن الأمثال هى التعبير المباشر عن تجربة الانسان فى الحياة .

ومن حكايات الحيوان الشائعة فى المملكة العربية السعودية يقدم د . كمال الدين حسين نماذج لحكايات شعبية سعودية استقاها من بعض لرواة المهتمين بالحكايات الشعبية . وتناول تلك الحكايات بالتحليل والشرح مقارنا اياها مع حكايات عربية أخرى .

يلى ذلك نموذج آخر لحكاية شعبية من الكويت عن السمكة ذات الـ ٩٩ لونا يكتبها بأسلوبه الأدبى المتميز الأستاذ عبد التواب يوسف .

★★★

بعد تلك الحكايات الشعبية العربية يقدم الدكتور شوقى عبد القوى حبيب دراسة موجزة عن « الحنطور » تشاركه فى وصفه وتوضيح زخارفه بالرسم الباحثة سونيا ولى الدين . وكيف كان الحنطور ومكانته الاجتماعية فى وسائل النقل القديمة .

كما يقدم الأستاذ عبد الله كامل موسى دراسة فنية عن « شبابيك القلل وزخارفها » كنمط من أنماط الفن الاسلامى الرائع مع تقديم نماذج لتلك الشبابيك ووظيفتها الجمالية .

يلى ذلك دراسة الأستاذة ايمان المهدى عن « الخبز فى مصر القديمة » لتكشف لنا عن طرق صناعة الخبز فى مصر القديمة وكيف أن للخبز مكانة كبيرة فى الثقافة الشعبية المصرية منذ أقدم الحقب التاريخية ومدى التواصل الثقافى القائم بين تقديس الخبز واحترامه فى مصر منذ أقدم العصور . كما يقدم الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل أحمد مقالا عن « الفنون الافريقية » موضحا الدور الجمالى والنفعى لهذه الفنون ومجالات استخدامها وكيف أنها تمثل جزءا من التراث الفنى والشعبى الأفريقى .

كما تقدم الدكتورة نجوى عانوس دراسة عن العناصر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات توضح فيها ما يشمل التراث الأسطورى والشعبى والدينى من مأثورات ترمز لعناصر الطبيعة .

فتتناول الشمس والشجرة والقمح والماء الى غير ذلك أيضا من رموز الكائنات موضحة دورها الرمزى والوظيفى فى التراث الانسانى والعربى .

★★★

وفى مكتبة الفنون الشعبية تقدم السيدة فاطمة أحمد ابراهيم عرضا لرحلات المستشرق السويسرى بوركهارت فى البلاد العربية وتسجيله لمأثورات وحياة الانسان العربى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وتقدم الكاتبة تعريف بحياة هذا المستشرق الرحالة ودوره المتميز فى رصد جوانب هامة من حياة الانسان العربى فى مصر وغيرها من بلاد عربية .

★★★

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم الباحث عبد العزيز رفعت عرضا لما تم فى المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى الذى عقد بالاسماعيلية فى سبتمبر ١٩٩١ .

يلى ذلك وصف ابراهيم حلمى لمعرض الفنان الدكتور عبد المنعم علوان الذى أقيم أخيرا فى صالة عرض الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى والذى قدم فيه لفنان رؤيته التشكيلية للأزياء فى مصر خلال القرن التاسع عشر .

كما تقدم السيدة منى نجم عرضا لعروض فرقة اذربيجان للفنون الشعبية التى قدمتها على مسرح « دار الأوبرا » المركز الثقافى القومى .

شكوى أيوب البابلى ..

حول قصيدة « لأمتدحن رب الحكمة »
(لدلول - بيل - نيميقى)

[مهداة إلى صاحب « أيوب » الصديق فاروق خورشيد]

د. عبد الغفار مكاوى

ليس فينا من لم يسمع عن محنة « أيوب » أو لم يقرأ شكواه المرة فى السفر الذى يحمل اسمه فى التوراة • ولكن ربما لايعرف الكثيرون أن له أبا بابليا وجدا من السومريين « ذوى الرءوس السود » .. واذا كان أيوب العبراني يتفوق على أسلافه فى عمق الله وصدق تعبيره وحدة سخطه الذى يصل به فى بعض الأحيان - وهو البار التقى خائف الله - الى حد الثورة والتجديف ، فانه يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام فى تصوير العذاب الذى يبتلى به الانسان بغير ذنب جناه ، وتقديم نموذج العادل المستقيم الذى يمتحن بالمرض ، ويبتلى بالفقر والاضطهاد ، ويصرخ بالسؤال تلو السؤال : لماذا ؟ ماذا فعلت لكى أستحق هذا العقاب ؟ وكيف سمحت عدالة الكون أو الآلهة بهذا الظلم ؟

ولابد لنا قبل الحديث عن « أيوب البابلى » وتقديم النص الكامل لشكواه ، من وقفة قصيرة عند « أيوب » السومرى وقصيدته التى لم يفرغ العلماء من شأنها ولم يستقروا على ترجمة نهائية لها • وهى قصيدة أو « مقالة شعرية » تتألف من زهاء مائة وخمسة وثلاثين سطرا ، جمعت نصوصها من ستة ألواح من الطين عثرت عليها بعثة التنقيبات الأثرية لجامعة بنسلفانيا فى مدينة « نيبور » (أو نفر على بعد حوالى مائة ميل الى الجنوب من بغداد) • وتوجد أربع قطع منها فى متحف الجامعة فى فيلادلفيا ، كما تحفظ القطعتان الأخريان فى متحف الشرق القديم فى اسطنبول • ويرجع الفضل فى جمع شتات القسم الأكبر من نصوص هذه القصيدة وتحقيقها

وترجمتها الى عالم السومريات « صمويل نوح كريمر (١) الذى ينبهنا بأمانة وصدق الى ان معرفتنا باللغة السومرية لاتزال غير كاملة ، وأن بعض المواضـــع المترجمة فى القصيدة ترجمة مؤقتة ســـوف تحور وتنقح بمرور الزمن وتقـــدم البحث اللغوى والأثـرى ..

والفكرة الأساسية التى تقوم عليها القصيدة وتدور عليها أقسامها الأربعة دوران الكهارب حول النواة هى محنة الانسان المعذب الذى لا سبيل أمامه ـ مهما تراءى له أنه لا يستحـق ما حـل به ـ ســوى تمجيد الهه الحامى،والتسبيح دوما بحمده، ومواصلة البكاء والضراعة والاستغفار لعله يستجيب لدعائه ويرفع عنه بلواه . وطبيعى أن الشاعر الذى كتب القصيدة عن نفسه أو عن شخص مجهول لم يذكر اسمه لا يلجأ للتأمل الفلسفى ولا الى البحث والجدل اللاهوتى ، وانما يسلك السلوك العملى الذى اتصف به السومريون ، فيعرض حالة رجل كان غنيا موسرا ، وحكيما عاقلا عــرف بصلاحه وتقواه . كان الرجل منعما بصفاء العيش مع أصدقائه وذوى قرباه . وفيما هو كذلك أحدقت به المصائب والأسقام على حين فجأة ، وتدلنا أسئلته المتتالية على حيرته وذهوله مما جـرى له . فهل ازدرى عن عمد بالقضـاء الالهى ؟ هل كفر وجدف ؟ ـ انه لم يفعل ذلك على الاطلاق ، بل توجه الى الهه بذلة وخضوع ، وناح وذرف الدمع وسكب مكنون قلبه فى الصلاة والتضرع . ويبدو من ســياق القصيدة أن النهـاية السعيدة لم تتأخر عنه طويلا . فقد سر الهه وراعيــه لذلك سرورا عظيما ، ورضى أن يشمله برحمته ويخلصه من بليته ويبدل مرضه وعذابه وشقاءه صحة وفرحا وسرورا .

تنقسم القصيدة من جهة بنائها وتركيبها الى أربعة أقسام . ففى القسم الأول تأتى مقدمة قصيرة لم يذكرها المترجم لكثرة ما أصابهـــا من تشوهات وفجـوات . والمقدمة تدور حول حث الانسان على الالتزام بتمجيد ربه وابتغاء مرضـــاته بالتضرع والتوبة والاستغفار . ثم يقدم لنـــا الشاعر ذلك المنكود المجهول الاسم . لقـد كان فيما يزعم عن نفســه رجـــلا عارفا مدركا . حتى اذا حلت به النكبة وأضر به السقم لم يعد يلقى الاحترام الذى كان يلقاه . والأدهى من ذلك أن كل من أظهر له الاحترام لم ينج من الرقابة والاضطهاد والعقاب . وهكذا ساء الظن به فحولت كلمته الصادقة الى أكذوبــة ، واكتنفه المخــاتل والمخادع « بالريح الجنوبية » .. :

اننى رجل عارف مدرك ،
ولكن الذى يحترمنى لا يفلح ،
لقد حولت كلمتى الصادقة الى اكذوبة ،
واكتنفنى المخادع « بالريح الجنوبية » ،
واننى مكره على ان اخدمه ،
ان لم يوقرنى فقد اخزانى أمامك (٢) .

ويتوجه الرجل الى الهه الشخصى وراعيــه العـادل فيخاطبــه باكيا متضرعا ، نادبا حظه الذى قســـمه له وقدره عليه . ونحس من بكائه وتضرعه أنه مايزال هو العبد الخاضع الخاشع ، كما نشعر كذلك بنغمة اللوم والعتاب التى خنقتها الحسرة والأنين فلم تتحول الى ثورة سافرة :

---

(١) راجع كتابه : من الواح سومر ، ترجمة المرحوم الأستاذ طه باقر ومراجعة الدكتور احمد فخرى . مكتبة المثنى ببغداد والخانجى بالقاهرة ، د.ت ، ص ٢٠٧ ـ ٢١٤ .

(٢) حاولت فى هذا النص ان أوفق بين الترجمتين الرائعتين اللتين قام بهما المرحوم الأستاذ طه باقر عن كتاب كريمر السابق الذكر ، والمرحوم الدكتور فيصل الوائلى عن كتـــاب آخر للمؤلف نفسه وهو السومريون ، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم » ..

لقد غمرتني بالعذاب المتجدد على الدوام ،
دخلت البيت وروحي مثقلة بالأحزان ·
خرجت الى الطرقات والقلب معذب ،
غضب على راعى العادل ،
نظر الى نظرة الشر والعداء

ويعقب هذه السطور بيـــان « بقوى الشر » التى ساقهـــا عليـه هذا الراعى الموكل به ، ومعها بيان أكثر تفصيلا بما لاقاه من ظلم وغدر وهوان على يـد الصـديق والعدو على السواء :

الراعى الموكل بى قد ارسل قوى الشر على ،
انا الذى لست عدوه ·
صاحبى لا يقول لى كلمة صدق ،
وصديقى يقول عن كلامى الصادق انه كذب وزور ،
لقد تآمر على المخادع المرائى
وانت ، يا الهى ، لا تحبط مسعاه ···

●●●●

انا الحكيم ، لماذا اقيد مع الجهلة ؟
أنا المدرك العاقل ، لماذا أحسب مع الجهال ؟
الطعام وفير فى كل مكان ، لكن طعامى الجوع ،
فى اليوم الذى قسمت فيه الأنصبة على الناس ،
كان نصيبى هو الألم والعناء ،

●●●●

يا الهى ، أريد أن أقف بين يديك ،
اريد أن أكلمك ··· وكلمتى أنين ونواح ،
أريد أن أعرض عليك أمرى وأندب مرارة سبيلى ،
أريد أن أندب اضطراب ···

وبعد أن يندب حظه العاثر ويرثى نفسه رثاء يبدو أنه عجز عن الافصاح عنه بكلمات تناسبه ، أو أن النص نفسه انقطع فى هذا الموضع وساده الاضطراب مثله ، اذا بنـــا نسمعه يتجه الى أهله وذوى قرباه متوسلا اليهم أن يواصلوا ما انقطع من شـــكواه ، بل يتجه بتوسـلاته الى النداين والمرتلين المحترفين ليشـاركوا أمه وأختـه وزوجته الندب والبكاء :

يا الهى ، لا تدع امى التى ولدتنى تنقطع عن بث شكاتى اليك ،
ولا تدع أختى تردد الأغنية السعيدة ،
لتبك وتنح بمصائبى بين يديك ،
لتصرخ زوجتى نادبة عذابى ،
وليندب المغنى البارع نصيبى التعس ·

ويختنق المعذب بدموعه فيرى النهار المشرق ليلا أسود ، ويطبق عليه الغم من كل ناحية كأن قدره لم يخترهِ الا للدموع · غير أن ذلك الاسترسال فى تصوير الهم والحزن المحدق به لم يكن الا نوعا من التضرع والاستعطاف على حاله الذى وصل الى أســـوأ ما يمكن أن يصل اليه بانتشار المرض الخبيث فى جسمه :

يا الهى ، ان النهار ليشرق على البلاد ،
لكن نهارى أسود مظلم ،
ان اليوم المشرق ، اليوم الزاهر ، مثل .... ،
يغمرنى العذاب والألم كأنى امرؤ لم تقدر له الا الدموع ،
يقبض على الحظ المشئوم بقبضته وسلبنى أنفاس الحياة .
المرض الخبيث يعم جسمى ...

● ● ● ●

يا الهى .. يا من أنت أبى الذى أنجبنى ،
ساعدنى على النهوض ،
كالبقرة البريئة فى حسرة .... الأنين ،
الى متى ستهملنى وتتركنى بدون حمايتك ؟
كالثـــور ....
الى متى ستتخلى عنى وأبقى بلا هداية ؟

وينتقل المبتلى الحكيم الى الحكمة المأثورة أو المثل السائر الموروث فيقرر على لسان الحكماء البارعين ما سبق أن سجلوه فى نصوص سومرية أخرى من أن الأطفال أنفسهم لم يبرأوا من الاثم والخطيئة :

الحكماء البارعون يقولون كلمة حق وصدق :
لم يولد لأم طفل بلا خطيئة ،
وما وجد طفل برئ (من الخطيئة) منذ القدم

وأخيرا تجيء النهاية السعيدة .. فيروى لنـــا الشـــاعر كيف استجاب الاله لضراعة ذلك الرجل المبتلى بالمحن والأرزاء ، ورق قلبه لأنينه وبكائه ، و « سحب يده من كلمة الشر » التى نطق بها ، وطرد من جسده شيطان المرض الذى تلبسه ، وبدل عذابه وسقمه فرحا وحبورا ، ووضع بجانبه الملاك الحارس الذى يحميه حتى يواصل مالم يقطعه أبدا من التسبيح بحمد الهه والاقرار بخضوعه وتسليمه لأمره :

ذلك الرجل قد استمع الهه الى بكائه ونحيبه ،
ذلك الشاب قد استطاعت شكواه
ان تسترضى قلب الهه ،
والكلمات الصادقة ، الكلمات الطاهرة التى تفوه بها ،
تقبلهـــا منه الهه ،
وأفرحت الـ .... لحم الهه ...
فسحب يده من كلمة الشر
وطرد شيطان المرض الذى أحدق به وبسط عليه جناحيه ،
وازال عنه المرض الذى ضربه مثل .... ويده ،
وبدل المصير المشئوم الذى قدر عليه بأمره ،
واحال عذابه الى فرح وسرور ،
ووضع الى جانبه الملاك الرحيم ليحرسه ويحميه ،
وزوده ... بملائكة ذوى طلعة بهية خيرة
وهكذا يسبح الرجل بتمجيد الهه على الدوام .

أما عن هذه القصيدة البابلية الشهيرة (**لأمتدحن رب الحكمة ، أو باختصار لدلول ..**) ، فهى مناجاة (مونولوج) أو حديث فردى طويل يروى فيه نبيل أو شريف بابلى مثقف عن ابتلائه بكل الرزايا والمحن والأمراض، ثم عودته الى الصحة والثروة والشفاء ببركة « مردوخ » كبير الآلهة ورب الحكمة ، كان النص فى الأصل. قصيدة طويلة مؤلفة من أربعة ألواح تضم مابين أربعمائة الى خمسمائة سطرا ، لم يبق منها الا ثلاثمائة وثلاثة وتسعون سطرا منها ما يقرب من مائة سطر تتعذر قراءتها الى حد بعيد ...

والفكرة التى تقوم عليها الألواح الثلاثة الأولى (على الرغم من ضياع بداية اللوح الأول ونهايته) تتكون من ستة عناصر : تمهيد (لم يبق له أثر) ، تخلى الآلهة عن الراوية ، انقلاب ذويه ومواطنيه ـ من الملك الى العبيد ـ عليه ، الأمراض الجسدية والنفسية التى أصابته ، الأحلام الثلاثة التى رآها فى نومه وحملت اليه الوعد بالشفاء ، ثم شفاؤه من كل آلامه وأمراضه على يد رسول من مردوخ ..

يرى الأستاذ « لامبيرت » فى كتابه « أدب الحكمة البابلية » أن صاحب الشكوى ـ على الرغم من ضياع التمهيد الذى يحتمل أن يكون قد قدم فيه نفسه (٣) شريف بابلى يدعى « شوبشى ـ مشرى ـ شاكان » ، وقد كان الرجل يشغل منصبا له سلطته وتأثيره ، ويبدو أنه احتل وظائف هامة ، وامتلك العبيد والحقول ، وكانت له عائلة ، بل انه يتكلم عن « مدينته » كأنما هى ملك له . فهو اذن أحد رجال السلطة الحاكمة أو أحد رجال البلاط أو المتصلين به على أقل تقدير ، وهو فى الوقت نفسه مثال التقوى والورع سواء فى علاقته بالآلهة أو بأحد الملوك المتأخرين الذى يرجح أن يكون أحد ملوك العصر الكشى (من حوالى ١٥٩٥ الى حوالى ١١٦٢ أو ١٢٣٠ ق.م) . فى اللوح الأول نرى المعذب وكيف داهمه الفأل السيىء بامارات منذرة . وتحقق هذا الفال المنحوس فغضب عليه الملك ، وأفلت شمس عزته ، وفقد مكانته ، وطرده المجتمع من حظيرته فأصبح مغتربا أو « لا منتميا » بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نبذه أصدقاؤه ، وأهانه عبيده ، وتنكر له أفراد عائلته ، وجردوه من كرامته وممتلكاته ـ والغريب أن مضطهدية أشخاص معترف بهم ومعروفون فى الحياة العامة ، ولهذا كانت أى شفقة عليه أو مساعدة له تقابل بالجزاء الرادع . ولقد اكتملت حلقات اغترابه الاجتماعى والنفسى بمصادرة أملاكه ، وحرمانه من مناصبه . وهنا يبدأ فى شكواه المرة (من السطر ١٠٥ الى السطر ١١٠) التى تنقطع فجأة بانقطاع النص .

---

(٣) يلاحظ أن الجزء الأول من اللوح شديد الاضطراب وملىء بالفجوات التى طمست منه ما يقرب من أربعين سطرا . وقد أورد الأستاذ « رينيه لابات » عشرة أسطر قال انها اكتشفت حديثا ، على العكس من الأستاذ « لامبيرت » الذى لم يورد غير كلمتين فى السطر الأول وترك الفجوة على ما هى عليه حتى السطر الحادى والأربعين . واليك هذه الأسطر العشرة كما وردت فى الترجمة العربية : أريد أن أمدح سيد الحكمة ، الاله (الفطن) / الذى يغضب الليل ، ولكنه ينشر (النهار) مشمسا ، / مردوخ ، سيد الحكمة ، الاله (الفطن) ، / الذى يغضب الليل ويشيع النهار . / هو الذى مثل اعصار صاخب يشمل الكل بغضبه ، / ولكن هبوبه أيضا خير مثل نسيم الصباح ! / غيظه لا يقاوم ، وغضبه هو الطوفان ، / ولكن قلبه يعود دوما وفكره يثوب (الى الهدوء والعطف ؟) / هو الذى لا تستطيع السموات احتمال صفعاته ، / والذى راحة يده مهدئة وينعم على الموتى ! / (عن رينيه لابات ، المعتقدات الدينية فى بلاد وادى الرافدين ، مختارات من النصوص البابلية ، تعريب الأستاذين الأب البير أبونا والدكتور وليد الجادر . بغداد ، جامعة بغداد وقسم الآثار بكلية الآداب ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩٤ .

أما اللوح الثاني فتوحي سطوره الأولى بأن الآلام التي يقاسيها بفعل قوى خارقة هي المسئولة عما أصابه من مرض وبلاء . وهنا يبدأ الراويه بتقرير خيبة أمله عندما رجع الى تلك القوى التي سلطت عليه شياطين الشر ، أو الى كهنتها وسحرتها فلم تجده نفعا (من ٤ ــ ٩) ــ وفجأة يترك الكاتب عالم السحر والسحرة ويتجه الى مشكلة العذاب الذى يعانيه الانسان الصالح المستقيم . انه يرفع شكواه الآن ــ كما فعل سلفه السومرى من قبل ــ من معاملته معاملة المذنب (من ١٢ ــ ٢٢) مع تأكيد ورعه وتقواه في سنوات عمره السابقة (٢٣ ــ ٣٢) لقد وقع اذن فيما نسميه اليوم بالاغتراب الميتافيزيقي أو الديني ، ما الحل اذن ؟ وكيف يعثر على الخيوط التي تعيد ربطه بالمطلق (وهذا هو المعنى الحرفي لكلمة الدين كما نجدها في اللغة اللاتينية مثلا) (٤) وتحقق له الانتماء ؟ ــ لقد كان الجواب بالنسبة للمثقف البابلي أبسط وأقرب مما نتصور اليوم فهاهو ذا يرجع الى ترديد الأفكار التقليدية في تراثه عن علو الآلهة وأحكامهم الخفية ، وخططهم وتدابيرهم التي تستعصى على أفهام الفانين ، مؤكدا أن ما يبدو للبشر حقا وصوابا لا يبدو كذلك للآلهة ، والعكس صحيح) ٣٣ ــ ٣٨) . لكن الواضح أن هذا كله استمرار للشكوى وليس اجابة على السؤال « الحدى » أو « النهائى » الذى عذبه .. فالكاتب ينتقل الى الكلام عن وضع الانسان وطبيعته التي تخضع لتقلبات الظروف والأحوال التي تغير أفعاله وتصرفاته (من ٣٩ الى ٤٧) في المجاعة أو الرخاء ، وفي الضراء أو السراء . وفي مواجهة الأرزاء التي أصابته على كل الأصعدة لا يملك المعذب غير التسليم والاستسلام (٤٨) ، اذ لا حيلة له غير ذلك ، لأن المرض قد تمكن منه ، وهو يتحدث عن أعراضه ومظاهره البدنية « والعصابية » في متعة وتلذذ ربما يصوران ما يسميه اليوم علماء النفس التحليليون « بالمازوخية » .. ثم يأتي قسم كبير من النص يذكرنا بقسم سابق عن السحر والسحرة . ويبدأ هذا القسم بذكر الأمراض أو الأرواح الشريرة التي حلت عليه من عالم آخر وراء هذا العالم الأرضي (٤٩ ــ ٥٨) ، ويعدد المصائب التي ابتلته بها (٥٩ ــ ١٠٧) وأعضاء جسده المصابة من الرأس الى القدمين . وبعد ذلك يؤكد عجز الكهنة والذين لجأ اليهم ، والآلهة الذين تضرع لهم (١٠٨ ــ ١١٣) ، ويتطرق الى ذكر أولئك الذين استغلوا سقوطه ويدين سلوكهم الشائن (١١٤ ــ ١١٨) . ويختم اللوح الثاني بما يشبه أن يكون أملا في شفائه في النهاية (١١٩ ــ ١٢٠) وهنا نتذكر شكوى أيوب وصرخته المعبرة عن يقينه بالخلاص الآتي حيث يقول : « أما أنا فقد علمت أن وليي حي والآخر على الأرض تقدم . وبعد أن يفنى جلدى هذا وبدون جسدى أرى الله (سفر أيوب ، ١٩/٢٥ــ٢٦) .

ومع اللوح الثالث نصل الى قلب القصيدة . فالعبارة التي يبدأ بها ذات دلالة كبرى على القصيدة كلها وطريقة فهمها : « كانت يده ثقيلة على .. » ــ ونسأل أنفسنا : يد من هذه ؟ وتكرر السطور التالية ضمير الغائب ولا تقدم تفسيرا ــ قد نميل الى الظن بأن الكاتب يشير اشارات غامضة الى كبير الآلهة . بيد أنه لا يصرح أبدا باسم مردوخ . والغريب هنا أن الكاتب الذى استهل شكواه بالثناء على مردوخ وتمجيده لم يذكر اسمه مرة واحدة طوال مائتى سطر أسهب فيها في سرد آلامه وأسقامه بصورة مملة قللت من مصداقيتها وعمق تأثيرها المعنوى والوجدانى والأدبى ..

---

(٤) يلاحظ أن الفعل religace في اللاتينية (الذى تنحدر عن الاسم والمضاف اليه منه religionis كلمة الدين في اللغات الأوروبية الحديثة) يفيد معنى اعادة ربط شيء بشيء ، وهو هنا ربط النسبي بالمطلق .

ومع أن « البطل » المبتلى لايذكر اسم الاله الأكبر ، فيبدو أنه كان على يقين من أنه هو أصل بلواه ، وأن الذنب فى المصائب التى امتحن بها لا يقع فى المقام الأول على الملك ورجال البلاط وأفراد عائلته وعبيده ، ولا على الأرواح والشياطين الشريرة ، وانما يقع على كبير الآلهة نفسه ، وكأن ثورته الجارفة عليه قد حبستها التقاليد الدينية وحاصرت نارها المتأججة فى صدره فلم يتجرأ حتى على التصريح باسمه ...

وتأتى الأحلام الثلاثة (من ٩ ـ ٤٤) فلا نلبث أن نسأل أنفسنا ان كانت أحلاما ، أم رؤى وتجليات ، أم أحلام يقظة وتمنى ، أم حالات وتجارب نفسية تملكت المعذب واستولت على كيانه وأخرجته عن الوعى ؟ ان « شوبشى ـ مشرى ـ شاكان » يخاطب زائرا طاف به فى الحلم (١٧ ـ ٣٤) ٠ وتتغير صورة هذا الطيف الزائر ، فهو فى المرة الأولى شاب قوى البنية يبلغه رسالة لم يثبتها فى النص ٠ وفى المرة الثانية يتجلى له شاب فى صورة واحد من أولئك الكهنة « المعزمين » الذين يطاردون الأرواح الشريرة بالسحر ٠ ويمارس الكاهن بعض الطقوس ويعلن اليه أنه واحد من قبل « لالوراليما » النفرى (أى من مدينة نيبور أو نفر) ٠ ويبدأ الحلم الثالث والأخير بظهور امرأة شابة تتجلى له فى صورة الهة ، وتستجيب لتوسلاته وتقدم اليه التشجيع والمواساة ٠ ثم يظهر فى الحلم نفسه رجل ملتح من مدينة بابل هو « أور نند ينلوكا »، نعرف من النص ومن مصادر أخرى أنه كان مشتغلا بالسحر ٠ ويعلن له الرجل أنه رسول موفد من لدن الاله الأكبر مردوخ ، وأنه يحمل معه الرخاء والشفاء ٠ والمهم فى الأمر أن الشخوص الخمسة التى ظهرت للمعذب فى أحلامه قد تكون أشباح شخصيات ذات مكانة عالية وقفت فى صفه ، أو تشفعت له عند أصحاب السلطة وذوى المكانة فى البلاط والمعبد وأولته الحماية والرعاية ٠ والأرجح أنها كانت شخصيات مرموقة لها شأنها فى الحياة الدينية والثقافية فى عصر المعذب ، وقد جاءت تمارس طقوسها الدينية والسحرية لمعاونة المصاب ٠ ولا شك أنها جميعا علامات دالة على أن غضب مردوخ قد زال (٥٠ ـ ٥٣) ٠ فبعد فجوة فى النص نجد أن الشر قد بدأ يخفف قبضته عليه ، وأن شياطين المرض وأرواحه الشريرة أخذت تغادر جسده واحدا بعد الآخر ٠ وينقطع النص قبل أن يتحقق هذا ، وان كان التعليق الأخير يفيد فى تتبع النهاية المحتملة ٠ فالمعذب الذى شفى من أمراضه يتجه الى النهر ويزيل عنه علامة العبودية (وان كان النص لم يخبرنا قبل ذلك بأنه قد بيع كالعبيد ، والأرجح أن يؤخذ كلامه بمعناه المجازى) ثم يمشى فى شوارع بابل متجها الى معبد مردوخ (الايزاكيل) ٠ وهناك يعلن أنه عبرة لكل من أذنب فى حق الاله البابلى الأكبر ٠ ويختتم التعليق بالقول بأن مردوخ قد شرع فى محق أعدائه ٠٠

وجدت القصيدة فى مكتبة آشور ـ بانيبال الكبرى (حكم بين عامى ٦٦٨ ـ ٦٢٧ ق٠م) التى عثر فيها على تسع « مخطوطات » لها بجانب الشرح والتعليق ٠ وهناك نسخ آشورية وجدت فى خرائب مدينتى آشور وسلطان تبة (فى تركيا) تؤكد أن القصيدة كانت تعد قطعة من الأدب البابلى الكلاسيكى فى القرن السابع قبل الميلاد ٠ والمرجح لدى العلماء أن « لداول » ألفت فى العصر الكشى لا فى عصر سابق عليه ، تدل على ذلك لغة النص التى تكشف عن مستوى « العلم » الذى بلغه ذلك العصر بفنون السحر وطقوسه التى كانت فى النهاية هى لب الحكمة وسرها ٠ والواقع أن بنية النص وصورته هما موضع الأصالة الأدبية فيه ٠ أما مادته فهى تقليدية ، اذ أن النصوص التى تحمل تراتيل البابليين أو رسائلهم

الى الآلهة شيء مألوف في تراثهم الديني وجزء لايتجزأ من رصيدهم الأدبي • وقد أصبحت « لدلول » نصا كلاسيكيا في الأدب العالمي ، ودأب الكثيرون ـ منذ اكتشاف الجزء الأكبر منها وفك معظم رموزها في أواخر القرن الماضي ـ على مقارنتها بسفر أيوب ووصف المعذب بأنه « أيوب البابلي » • ويصدق هذا بوجه خاص على اللوح الثاني الذي يسوغ هذا الوصف • ومع ذلك فقد بدأ العلماء يعدلون عن هذه التسمية بالنسبة للقصيدة ككل ، اذ أن القسم الأكبر منها يتناول الأعمال التي يقوم بها مردوخ لشفاء عبده ورد اعتباره ، بينما يشير القسم الأصغر لأسباب المحنة التي أصابته ، وكان الكاتب يتعمد الابتعاد عن ذكرها خوفا مما ينطوي عليه ذلك من تجديف على الملك والسماء • لا شك أن في « لدلول » شيئا من أيوب [أو ان شئنا الدقة فالعكس هو الأصح ! ••] ولكن جاز وصفها بأنها « رحلة حاج » بابلي الى « كعبة » الايمان واليقين للتطهر من الشك والقنوط ، أو بأنها عودة « ابن بابلي ضال » الى رحاب التوبة والهداية •• والحقيقة أن المعذب قد ابتلي ببلاء أيوب ، وأن مشكلته في صميمها هي مشكلة أيوب • فمردوخ هو الاله الذي ينتظر منه عبيده العدل • وهو نفسه الذي يسمح بأن يعذب أخلص عبيده • ومؤلف « لدلول » لا يجد جوابا على هذا السر الغامض الذي يكتنف الحرية والارادة الالهية ويتعالى على أفهام البشر الفانين سوى هذه العبارة التي يمكن أن تلخص موقفه من السر والمفارقة ، وتعبر عن جوابه الوحيد عليها : ان كان الاله هو الذي يجرح ، فالاله وحده هو الذي يشفي •••

« اللوح الأول »

١ ـ اله الحكمة •••

•• •• •• •• ••

•• •• •• •• ••

٤١ ـ الرب •• الاضطراب

٤٢ ـ والمحارب ••••

٤٣ ـ الهي قد تخلى عني واختفى ،

٤٤ ـ الهتي نبذتني وابتعدت عني

٤٥ ـ وفارقني الملاك الرحيم الذي رافقني (وسار) بجانبي ،

٤٦ ـ روحي الحارس قد ولى هربا وقصد غيري ،

٤٧ ـ ذهبت عني القوة ، كست الوجه كآبة ،

٤٨ ـ ضاعت هيبتي ، وسقطت الحماية عني •

٤٩ ـ وأحدقت بي نذر الفأل المخيف •

٥٠ ـ غادرت بيتي ، ورحت أتجول في الخلاء •

٥١ ـ أسباب الكهانة اضطربت ، وأخذت تصب غضبها على كل يوم (١) •

٥٢ ـ ان فأل العراف وكاهن الأحلام لا يفسر حالي •

٥٣ ـ وما يقال (عني) في الشارع ينذر بالنحس الذي سيصيبني (٢) •

٥٤ ـ حين آوي في الليل الى فراشي ، يملأني حلمي رعبا •

٥٥ ـ (أما) الملك ـ جسد الآلهة وشمس شعوبه ـ

---

(١) أي انه استشار فأله على يد العراف وكاهن الأحلام فوجده منذرا بالقلق والنحس والاضطراب •

(٢) يبدو أن هذا السطر يشير الى نوع من العرافة التي كانت مألوفة في العصور القديمة ، اذ كانت الأقوال التي يسمعها الانسان صدفة في الطريق تفسر على أنها علامات منبئة بحظه المواتي أو حظه المشئوم عن تعليق الترجمة العربية السابقة الذكر ، هامش رقم (١) ص ٣٩٥) •

٥٦ ـ فقد غضب قلبه علي وما (من شيء) يمكن أن يهدىء غضبه .
٥٧ ـ رجال البلاط يتآمرون علي ،
٥٨ ـ ويتجمعون ويتفوهون بكلمات السوء المنكرة ،
٥٩ ـ فيقول الأول : « سأجعله يلفظ حياته »» (٣) .
٦٠ ـ ويقول الثاني : « سأجبره على اخلاء منصبه » .
٦١ ـ ويعقب عليه الثالث : « وسأحتل مكانه » .
٦٢ ـ ويقول الرابع ـ « سأضع يدي على ضيعته » (٤) .
٦٣ ـ والخامس ...
٦٤ ـ والسادس والسابع يضطهدان ... (٥)
٦٥ ـ لقد حشدت عصبة السبعة قواها ،
٦٦ ـ ان قسوتهم من قسوة روح الشر (الشيطان) وأشبه ...
٦٧ ـ وقد اتحدوا في جسد واحد وغاية واحدة .
٦٨ ـ ان قلوبهم حانقة علي ومشتعلة كالنار .
٦٩ ـ وهم يجمعون على الكذب والافتراء علي .
٧٠ ـ لقد أسكتوا فمي الالهي كأنما وضعوا عليه اللجام ،
٧١ ـ حتى أصبحت كالأخرس ، بعد أن كانت شفتاي لاتكفان عن الكلام .
٧٢ ـ (و) انقلبت صيحاتي الرنانة صمتا .
٧٣ ـ وطؤطيء رأسي الشامخ للأرض ،
٧٤ ـ والرعب أوهن قلبي (الصامد) الجسور .
٧٥ ـ ان صبي (كاهن ؟) قد لوى صدري العريض (٦)
٧٦ ـ وذراعاي أصابهما الشلل وكانا قويين .
٧٧ ـ أنا الذي كنت أختال في مشية النبلاء (٧) ،
قد تعلمت أن أتوارى عن الأنظار ،
٧٨ ـ ومع أني كنت من الشرفاء (الوجهاء ؟) فقد أصبحت عبدا .
٧٩ ـ وصرت عند أقاربي الكثيرين كالمنبوذ .
٨٠ ـ اذا سرت في الطريق انتصبت الآذان ،
٨١ ـ واذا دخلت القصر طرفت العيون (٨) .
٨٢ ـ مدينتي تتجهمني كأني عدوها ،
٨٣ ـ حقا ان بلادي متوحشة وعدائية (٩) ،
٨٤ ـ صديقي صار عدوي ،

---

(٣) او سأجعله يفرغها او يسكبها ..
(٤) أو على أملاكه وما خزنه واستودعه ..
(٥) تكمل الترجمة العربية عن لابات هذا السطر على النحو التالي : يضطهدان الروح الذي يحميني ...
(٦) لعل المقصود أنه أصبح من الضعف والهوان بحيث يتجرأ صبي صغير ـ أو مريد مبتدىء في الكهانة أو فتى تافه أخرق ـ على التعدي عليه بعد أن كان قويا صاحب هيبة ومنعة ..
(٧) أي كان يتبختر في مشيته مثل السادة وأصحاب السلطة والجاه وكل « متاع الغرور » في ذلك الزمان وكل زمان ...
(٨) أي صار الناس يتغامزون عليه كلما رأوه ويشيرون اليه بالأصابع كأنه مذنب ..
(٩) أي أنه لا يلقى من بلده وأهله الا كل حاقد عليه أو معاد له .

٨٥ ـ ورفيقي شيطانا ووغدا لئيما ·
٨٦ ـ ان صاحبي ـ بغلظته الوحشية ـ يشهر بي ،
٨٧ ـ وحلفائي يصقلون على الدوام أسلحتهم ·
٨٨ ـ صديقي الصدوق عرض حياتي للخطر ،

٨٩ ـ وعبدي لعنني على الملأ في المجلس (١٠)
٩٠ ـ بيتي ··· والغوغاء شوهوا سمعتي ·
٩١ ـ واذا أبصرني من يعرفني انتقل الى الناحية الأخرى كي يتحاشاني ·
٩٢ ـ عائلتي تعاملني معاملة الغريب ·
٩٣ ـ واللعنة تنتظر كل من يذكرني بالخير ·

٩٤ ـ أما من يشهر باسمي فالترقي نصيبه (١١) ·
٩٥ ـ ان المفتري على يعضده الاله ،
٩٦ ـ لأن ··· الذي يقول « باركك الاله » يركض الموت للقائه (١٢) ·
٩٧ ـ بينما الصائح بالزور على يؤيده روحه الحارس ·

٩٨ ـ لا رفيق لي (يساندني) ولا عثرت على معين
٩٩ ـ أهلي (قد أذلهم) الاستعباد ،
١٠٠ـ والثيران التي ···· (١٣)
١٠١ـ لقد نفوا صيحة الحصاد من حقولي (١٤) ،
١٠٢ـ وفرضوا الصمت على مدينتي كأنها مدينة الأعداء

١٠٣ـ سمحوا لغيري بأن يحتل مناصبي ·
١٠٤ـ وعينوا غريبا يقوم (بشعائري) وطقوسي ·
١٠٥ـ بالنهار تنهيد ، وبالليل أنين ،
١٠٦ـ ندب وعويل في كل شهر ، ويأس (وقنوط) في كل عام ·
١٠٧ـ وكل يوم نواح كنواح الحمام ،
١٠٨ـ وآهات أطلقها بدل الغناء ·
١٠٩ـ عيناي ··· من بكائي المستديم ،
١١٠ـ وجفوني (السفلى) متورمة (من ذرف) دموعي
١١١ـ (······) مخاوف قلبي
١١٢ـ (·····) الرعب (·····) (١٥)

---

(١٠) لا ندري شيئا عن نوع هذا المجلس ، وهل كان منعقدا في البلاط أم في المحكمة أم في بيت السيد البابلي المبتلى ···

(١١) اي ان كل من يفتري عليه زورا وبهتانا ويشوه سمعته يرقى للمناصب العالية او « يحتل المنصة » ···

(١٢) أخطر ما في هذين السطرين ان البار المعذب يصل مثل خلفه أيوب العبري الى حدود الثورة والتجديف على الهه ـ فقد أصبح هذا الأله نفسه شريكا في الظلم الواقع عليه ، وصار يعاون مضطهديه ويسلط الموت على كل من يحاول الوقوف بجانبه ···

(١٣) المعنى غامض ، والنص متعذر القراءة ، ولكن سياقه يوحي باستمرار الشكوى من تخلي الأعوان عنه واستيلاء الأوغاد والسفلة على كل أملاكه ···

(١٤) ربما يدل هذا التعبير المجازي على استيلاء الغرباء على حقوله أو تخريبهم لها بحيث انقطعت عنها صيحات الفرح واغاني الزراع في مواسم الحصاد ···

(١٥) يبدو أن هذين السطرين الأخيرين يعبران عن الخوف والهلع الذي ظهر على وجه البار المبتلى والرعب من كيد أعدائه له ···

« اللوح الثانى »

١ ــ بقيت حيا الى العام التالى ، انقضى الزمن الموقوت (١٦) ٠
٢ ــ (و) لما نظرت حولى ، بدا (كل شيء) مخيفا ،
٣ ــ (فقد) ازداد نحسى ، و (أصبحت) لا أهتدى الى الصواب ٠
٤ ــ دعوت الهى ، لكنه لم يرنى وجهه ،
٥ ــ صليت لالهتى ، لكنها لم ترفع رأسها ٠
٦ ــ العراف فحص الأمر فلم يصل جذوره (١٧) ،
٧ ــ وكاهن الأحلام لم يستطع بسكاكينه أن يكشف جلية حالى ،
٨ ــ توسلت لروح ــ زقيقو أن يرضى عنى ، لكنه لم ينر طريقى (١٨) ٠
٩ ــ وكاهن الرقى والتعاويذ (١٩) عجزت شعائره ٠ عن أن ترفع غضب الاله على ٠
١٠ ــ أية أحوال غريبة فى كل مكان !
١١ ــ اذا تلفت ورائى ، وجدت الاضطهاد والمتاعب ٠
١٢ ــ وكأنى رجل لم يرق السكائب لالهه ،
١٣ ــ ولا تضرع لالهته على مائدة (القربان) ٠
١٤ ــ ولا واظب على السجود والركوع ،
١٥ ــ (كأنى رجل) غاب عن فمه التوسل والدعاء ،
١٦ ــ ولم يفعل شيئا فى الأيام المقدسة (٢٠) ، واحتقر الأيام الحرام ،
١٧ ــ وأهمل الطقوس (الواجبة) للآلهة ٠
١٨ ــ ولم يعلم قومه (٢١) التبتل والخشوع ،
١٩ ــ بل أكل طعامه ولم يتضرع لالهه (٢٢) ٠
٢٠ ــ وتخلى عن طاعة الهته فلم يقدم قربانها من الدقيق ،
٢١ ــ وكأنى رجل تبلد احساسه ونسى الهه ،
٢٢ ــ وأقسم اليمين لالهه وهو حانث (غير جاد) ، وهكذا كان مظهرى (أمام الناس)،
٢٣ ــ أما عن نفسى فقد حرصت على الدعاء والصلاة :
٢٤ ــ كانت الصلاة عهدا (أخذته على نفسى) ، وكانت التضحية قاعدة (حياتى) ٠
٢٥ ــ ويوم الخشوع للاله (كان) يوم الفرح لفؤادى ،
٢٦ ــ كما كان يوم (الاحتفال) بموكب الآلهة هو الغنم والفوز لى (٢٣) ٠
٢٧ ــ الصلاة للملك كانت هى فرحتى ،

---

(١٦) اشارة الى الوقت الذي تستغرقه الأحزان والمصائب عادة ، والى أن الزمن يفنى كل شيء ويبتلع كل حى ٠٠

(١٧) أى لم يعرف أصل آلامه فى الماضى ، ولا استطاع بالطبع أن يكشف عن طالعه فى المستقبل ٠٠

(١٨) أى لم يهدنى سواء السبيل ٠ ولعل زقيقوهو روح الموتى من الأسلاف ٠٠

(١٩) أى المعزم أو المعوذ ٠٠

(٢٠) ربما كان المقصود انه متهم بالتقصير فى أداء الشعائر والطقوس فى « يوم الاله » والأعياد الشهرية ٠٠

(٢١) أو شعبه وناسه وأتباعه ٠٠٠

(٢٢) أى أكل طعامه وتقاعس عن تقديم الطعام للآلهة ، لأن تقديم الطعام لها هو فى الأصل سبب خلق البشر ودليل طاعتهم وخدمتهم ٠٠

(٢٣) وهذه اشارة صريحة الى ارتباط العبادة بالربح والفائدة ، مما يؤكد الحس العملى عند البابليين ٠٠

٢٨ ـ والموسيقى المصاحبة لها كانت بهجة الفؤاد
٢٩ ـ لقد علمت بلدى أن تحافظ على (أداء) الشعائر للآلهة ،
٣٠ ـ وحثثت شعبى على احترام اسم الآلهة ٠
٣١ ـ سبحت بحمد الملك كما أسبح بحمد الاله ،
٣٢ ـ وعلمت الناس توقير القصر ٠
٣٣ ـ ليتنى عرفت أن هذه الأعمال تسعد قلب الاله (٢٤) !
٣٤ ـ ان ما يصلح للمرء يثير سخط الاله ،
٣٥ ـ وما يبدو لقلبه خليقا بالاحتقار يطيب للاله ٠
٣٦ ـ من ذا الذى يلعم ارادة الآلهة فى السماء ؟
٣٧ ـ ومن يدرك خطط الآلهة (التى تحيا) فى العالم السفلى (٢٥) ؟
٣٨ ـ وأين تعلم الفانون طريق الاله (٢٦) ؟
٣٩ ـ ان من عاش بالأمس قد مات اليوم ،
٤٠ ـ لقد غلبه اليأس لحظة ، وفجاة فاض قلبه بالبهجة والحماس ٠
٤١ ـ فى لحظة ينطلق الناس بالغناء مهللين ٠
٤٢ ـ وفى الأخرى ينوحون كالندابات المحترفات ٠
٤٣ ـ ان أحوالهم تتغير مثل فتح (الأرجل) (٢٧)
٤٤ ـ حين يجوعون يصبحون كالجثث
٤٥ ـ وحين يشبعون الى حد التخمة يتطاولون على آلهتهم :
٤٦ ـ فى السراء يتكلمون عن الصعود الى السماء ،
٤٧ ـ وفى الضراء يشكون من الهبوط الى الجحيم ٠
٤٨ ـ ان هذه الأمور لتملأ نفسى خوفا ، ولست أفهم معناها ،
٥٠ ـ لقد سلط على ٠٠ المرض المهلك (٢٨) :
٥١ ـ وهبت ريح شريرة من الأفق ،
٥٢ ـ والصداع قد تصاعد من سطح العالم السفلى (٢٩)
٥٣ ـ وترك السعال الكريه « أبسو » (٣٠) ٠
٥٤ ـ ان (الشبح) الغلاب قد ترك « ايكور » (٣١) ٠

---

(٢٤) تعبير عن خيبة أمله فى اعتقاده بان اعماله يمكن ان ترضى الاله ٠ ولا يصح أن يفهم هذا على أنه تشكك فى التدين فى ذاته ، بل على أنه اختلاف فى مفهوم الخير والشر عند الاله وعند البشر ٠

(٢٥) لعل المعنى المقصود أن خطط الآلهة عميقة لا يسبر غورها ٠

(٢٦) أو سبيلهم وشرعتهم ٠٠

(٢٧) هكذا فى ترجمة « لامبيرت » التى اعتمد عليها بشكل أساسى ، أما الترجمة العربية المذكورة آنفا عن « رينيه لابات » فتذكر فتح الفم أو العينين واغلاقهما (ص ٣٩٩) وكلا التعبيرين على أية حال هو كناية عن تقلب الوضع البشرى وتناقضه ٠

(٢٨) حرفيا : أطلق سراحه على ٠٠

(٢٩) كان هذا الصداع نتيجة نوع من الحمى التى يرد ذكرها فى النصوص السحرية باسم حمى ايعو » التى تصور البابليون انها تتصاعد من العالم السفلى ٠ وقد كانت تصاحبها علامات أخرى كالبثور والقروح سيأتى ذكرها فى النص بصورة غير مباشرة ترجح أنها كانت حمى الجدرى التى أصابت أيوب العبرى أيضا بصورة أنكى واشد ٠٠ !

(٣٠) أى ترك عمق المياه أو الهاوية التى يسكنها ٠٠

(٣١) المقصود بالشبح الغلاب هنا هو شيطان ورد فى نصوص أخرى باسم « أوتوكو » ٠ أما ايكور » فهو فى اللغة السومرية بيت الجبل أو عالم الجحيم السفلى مقام الشياطين التى تصعد منه الى عالم البشر ، مثل الشيطان الأنثى لاماشتو الذى يذكر فى السطر التالى ٠

٥٥ ـ وشيطان « لا ماشتو » قد هبط الجبل ،
٥٦ ـ التقلص (٣٢) انطلق (من ۰۰۰۰) السيل (؟) ،
٥٧ ـ العجز يشق الأرض مع الأعشاب (٣٣) ·
٥٨ ـ (۰۰۰۰۰) مع مضيفهم ، وانهالوا على (٣٤) ·
٥٩ ـ (۰۰۰۰) الرأس ، وطوقوا جمجمتى ،
٦٠ ـ (وجهى) مكتئب (عابس) ، والعين تفيض بدمعى ،
٦١ ـ لقد لووا عضلات رقبتى ونزعوا القوة من عنقى ـ
٦٢ ـ دقوا (الأضلاع) وضربوا الصدر ·
٦٣ ـ آذوا لحمى وجعلوه يتقلص ،
٦٤ ـ شبوا نارا فى أحشائى ·
٦٥ ـ قلبوا أمعائى ۰۰۰۰
٦٦ ـ نزحوا البلغم (من صدرى) ، وأصابوا (رئتى) بالحمى ·
٦٧ ـ جعلوا الحمى تدب فى أطرافى والرجفة تهز جسدى ·
٦٨ ـ قوامى الفارع هدموه كما ينهدم الجدار ،
٦٩ ـ وبنيتى القوية قصموها كما تنقصم القصبة ،
٧٠ ـ ألقيت كما يلقى الاسفنج (٣٥) على وجهى ·
٧١ ـ وتلبس شيطان « عالو » جسدى كأنه رداء ،
٧٢ ـ النوم يلفنى كأنه شـــبكة ·
٧٣ ـ عيناى تحدقان ، ولكن لاتبصران ،
٧٤ ـ أذنان مفتوحتان ، ولكن لاتسمعان (٣٦) ·
٧٥ ـ الوهن تملك جسدى كله ،
٧٦ ـ الرعشـــة انقضت على لحمى ·
٧٧ ـ قبض الشلل على ذراعى ،
٧٨ ـ والعجز أطبق على ركبتى ،
٧٩ ـ (حتى) نسيت قدماى الحركة ·
٨٠ ـ داهمتنى (الضربة أو النوبة) فأخذت الهث كالمطروح على الأرض ،
٨١ ـ (۰۰۰۰۰) الموت ، قد غطى وجهى
٨٢ ـ وكاهن الأحلام ينطق (باسمى) ، ولكنى لا أجيب ·
٨٣ ـ (۰۰۰۰۰) أبكى ، لكنى لا أتحكم فى قواى (٣٧) ·

---

(٣٢) ربما يكون المغص هو المقصود بهذا التقلص أو التشنج المصحوب بالرعشة وتصبب العرق ·

(٣٣) أى العقم الذى يصوره الكاتب فى صورة الذبول الذى نفذ فى باطن التربة وخيم على الخضرة ··

(٣٤) أى أن جميع الشرور والأمراض قد هجمت عليه وضربت رأسه ···

(٣٥) كناية عن نــوع من العشب الملتوى الذى انكفأ وجهه عليه ··

(٣٦) تذكرنا هاتان الصورتان بنصوص مقدسة عديدة عمن حلت عليهم لعنة الله ـ فالنبى ارميا يقول : اسمع هذا أيها الشعب الجاهل والعديم الفهم الذين لهم أعين ولا يبصرون ، لهم آذان ولا يسمعون (ارميا /٥/٢١) وفى القرآن الكريم آيات عديدة : « أولئك الذين لعنهم الله فأصمهم وأعمى أبصارهم » (محمد ، ٤٧) ، « لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بهـــا (الأعراف ، ٧) ، « وتراهـــم ينظرون اليك وهم لا يبصرون (الأعراف ، ٧) « وجعل على بصره غشاوة فمن يهديه من بعد الله (الجاثية ، ٤٥) « فانها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلـــوب التى فى الصـــدور (الحج ، ٢٢) ـ وطبيعى أن يختلف السياق فى كل نص وكل آية من الآيات الكريمة ···

(٣٧) كناية عن فقدان الوعى ·

٨٤ ــ فخ قد أحكم فوق فمي ،
٨٥ ــ وعلى شفتي القفل
٨٦ ــ « بوابتي » مغلقة ، و « مكان شرابي » مسدود (٣٨) ،
٨٧ ــ جوعي موصول ، حنجرتي جافة .
٨٨ ــ حين تقدم لي حبات الأرز ، آكلها وكأني آكل أعشابا عطنة ،
٨٩ ــ والجعة ــ حياة البشر ــ بلا طعم (في فمي) .
٩٠ ــ ان مرضي لمرض عضال .
٩١ ــ تغيرت هيئتي لنقص الطعام ،
٩٢ ــ اهترأ جسدي (لحمي) ، وانسحب الدم مني (٣٩)
٩٣ ــ وعظامي برزت ، ولم يعد يغطيها الا جلدي
٩٤ ــ أنسجتي التهبت ، وأصابها داء ال ....
٩٥ ــ ألزم فراش العبودية ، فالخروج ألم (وعذاب) ،
٩٦ ــ وبيتي أصبح هو سجني .
٩٧ ــ ذراعاي مكتوفتان بالـ ..... الذي يغل لحمي ،
٩٨ ــ قدماي مثقلتان بالـ .... الذي يكبلني (٤٠) .
٩٩ ــ آلامي موجعة ، جرحي قاسي .
١٠٠ــ (ضربة) سوط طرحتني أرضا ، والضربة كانت قاضية .
١٠١ــ مقبضه (٤١) ينفذ في لحمي (ووخزه) أليم .
١٠٢ــ ان المعذب لا يكف عن تعذيب (ي) طوال النهار ،
١٠٣ــ ولا يتركني أستريح بالليل لحظة واحدة .
١٠٤ــ لقد انشقت عروقي من اللي والثني .
١٠٥ــ وأطرافي تفلطحت وتفككت
١٠٦ــ أقضي الليل كالثور في الروث ،
١٠٧ــ وأتمرغ في فضلاتي كالغنم .
١٠٨ــ الآلام التي أشكو منها قد أعيت المعزم (٤٢) .
١٠٩ــ وفألي حير العراف .
١١٠ــ لا طارد الأرواح (الشريرة) استطاع أن يشخص علتي ،
١١١ــ ولا العراف حدد موعدا (للشفاء) من دائي .
١١٢ــ لا الهي خف لنجدتي ولا أخذ بيدي ،
١١٣ــ ولا الهتي أشفقت على ولا سارت بجواري .
١١٤ــ كان قبري ينتظرني ، وأعدت جنازتي ،
١١٥ــ وتوقف النواح على قبل أن أموت .
١١٦ــ كل أهالي بلدي قالوا : « (عجبا !) كم سحق ودمر تدميرا ! »
١١٧ــ أشرق وجه الحسود عندما سمع (بموتي) ،

---

(٣٨) الباب المغلق والنبع المسدود يشيران الى انغلاق الفم أو الى انسداد الفتحات التي يتمكن بها الانسان من التنفس والنطق والشرب ..

(٣٩) لعل المراد بهذا هو النزيف الدموي .

(٤٠) لعلها قيود أو اغلال شدت فيها رجلاه ، أو لعله تعبير عن مرض في العظام ..

(٤١) في ترجمات اخرى : المهماز أو المنخاس ..

(٤٢) أو الكاهن الذي يطرد الأرواح الشريرة بالرقى والتعاويذ والتعزيمات السحرية .

١١٨ــ (وعندما) بلغت الشامتة الأنباء ابتهج قلبها ٠
١١٩ــ لكننى أعلم اليوم (الذى سيجىء) على جميع أفراد عائلتى ،
١٢٠ــ عندما يكلأ اله الشمس أصدقائى برحمته (٤٣) ٠

« اللوح الثالث »

١ ــ يده كانت ثقيلة (الوطأة) على ، فلم أقو على احتمالها ٠
٢ ــ خوفى منه كان منذرا بالخطر (٠٠٠٠٠)
٣ ــ (٠٠٠٠) العنيف ٠٠ كان زوبعة (٠٠٠٠)
٤ ــ خطوة كان ٠٠٠٠ وهو ٠٠٠ (٠٠٠٠)
٥ ــ المرض القاسى لا (٠٠٠٠٠) شخصى ،
٦ ــ أنسى ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠) يضل عقلى (٤٤)
٧ ــ بالنهار والليل أئن وأتاوه ،
٨ ــ وشقى أنا فى (أوقات) الحلم واليقظة على السواء ٠
٩ ــ شاب مرموق رائع البنية ،
١٠ ــ ضخم الجسد ، يرتدى ثيابا جديدة ــ
١١ ــ لما (كان) فى أوقات اليقظة ٠٠٠
١٢ ــ فخم الملبس ، ملتفا فى ثوب الهيبة (٤٥)
١٣ ــ ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠) وقف على راسى ،
١٤ ــ (أنا ٠٠٠٠) وتجمد جسدى ٠
١٥ ــ (٠٠٠٠٠) ان السيدة قد أرسلت (نى)
١٦ ــ (٠٠٠٠٠) ٠٠٠ (٠٠٠٠)
١٧ ــ (٠٠٠٠٠) ٠٠ قلت (٠٠٠٠٠)
١٨ ــ ٠٠٠٠ أرسلت (٠٠٠٠٠)
١٩ ــ كانوا صامتين ولم ٠٠٠ (٠٠٠٠٠)
٢٠ ــ ٠٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠٠)
٢١ ــ وفى المرة الثانية (رأيت حلما)
٢٢ ــ وفى (حلمى الذى) ٠٠ (رأيت)

---

(٤٣) بعد ظلمات العذاب والألم والاضطهاد التى أسرف المبتلى البار فى الشكوى منها ، يمكن ان يكون هذا البيت بمثابة شعاع الأمل فى الشفاء الذىسيمن به مردوخ عليه وعلى كل أفراد أسرته ومعارفه وأصحابه ٠ والغريب أن يرد التعبير عن هذا الأمل نفسه على لسان أيوب : « أما أنا فقد علمت ان وليى حى والآخر على الأرض يقدم ٠ وبعد أن يفنى جلدىهذا وبدون جسدى أرى الله » ٠ (سفر أيوب ، ٢٥/١٩ ــ ٢٦) ٠

(٤٤) يعود الضمير على مردوخ عظيم آلهة بابل الذى ترد صفاته المذكورة فى نصوص دينية وأدبية عديدة (مثل ثقل اليد ، وغضب الوجه ، ورهبة الصوت المرعد كالزوبعة أو العاصفة أو الطوفان ٠٠) ٠

(٤٥) أو الرعب والجلال ــ ومع السطر التاسع يبدأ الحلم الأول من الأحلام التى يتجلى فيها رسل الآلهة الى المبتلى واحدا بعد الآخر ٠ ويلاحظ أن الأسطر التالية مخرومة الى الحد الذى لا يسمح بمعرفة النبأ الذى أبلغه الرسول للمعذب المبتلى ، ولكن يبدو أن محاولات التشفع له عند الملك والبلاط والمعبد تبدأ مع هذا الحلم ٠٠

٢٣ ـ شابا رائعا ٠٠٠
٢٤ ـ يحمل فى يده عود التطهير من (أغصان) الطرفاء (٤٦) ٠
٢٥ ـ « ان لا لوراليما (٤٧) ، المقيم فى نيبور (نفر)
٢٦ ـ قدأرسلنى لأطهرك » ٠
٢٧ ـ الماء الذى كان (يحمله) معه أخذ يسكبه على ،
٢٨ ـ وهو ينطق بالتعويذة التى تهب الحياة ، ودلك (جسدى) ٠
٢٩ ـ فى المرة الثالثة رأيت حلما ،
٣٠ ـ وفى الحلم الذى رأيت ـ
٣١ ـ ٠٠٠ امرأة شابة ذات وجه مشرق ،
٣٢ ـ ملكة ٠٠٠٠ شبيهة باله ٠
٣٣ ـ دخلت (واتخذت مجلسها) ٠٠٠
٣٤ ـ « انطقى بخلاصى (٠٠٠٠٠)
٣٥ ـ قالت « لاتخف » ٠٠٠ سوف ٠٠٠٠
٣٦ ـ أيا كان الحلم (٠٠٠٠٠)
٣٧ ـ قالت : « يكون الخلاص من حالتك التعسة
٣٨ ـ لكل من رأى الرؤيا فى الليل » ٠
٣٩ ـ فى الحلم (ظهر لى ؟) أورنند نلوكا البابلى (٠٠٠٠٠)
٤٠ ـ (وهو) شاب ملتحى (يضع) عمامته على رأسه ـ
٤١ ـ كاهن معزم ، يحمل رقيما (فى يده ؟)
٤٢ ـ « أرسلنى مردوخ » ٠
٤٣ ـ ولشوبشى ـ ميشرى ـ شكان جلبت (النعمة و) الخير (٤٨) ٠
٤٤ ـ من يدى مردوخ الطاهرتين جلبت الرخاء ٠
٤٥ ـ انه هو (أى مردوخ) الذى وضعنى بين يدى راعى (٤٩)
٤٦ ـ (فى) ساعات اليقظة بعث الرسالة
٤٧ ـ وأظهر علامة رضاه عن أهلى (٥٠)
٤٨ ـ فى المرض الطويل ٠٠٠
٤٩ ـ شفى مرضى بسرعة وانكسرت (قيودى)
٥٠ ـ بعد أن (عادت) السكينة الى عقل مولاى
٥١ ـ وهدأ قلب مردوخ الرحيم (٥١) ،
٥٢ ـ (بعد أن) تقبل صلواتى (٥٢) (٠٠٠٠٠)
٥٣ ـ (وابتسامته) المحببة ٠٠٠ (٠٠٠٠٠)
٥٤ ـ (بعد أن قال) « أنج من آلامك » ، يامن شقيت (شقاء عظيما !)

---

(٤٦) أو الأثل ٠

(٤٧) يرد هذا الاسم فى الترجمة العربية عن « لابات » على هذه الصورة : « طاب ـ أوتول ـ الليل » ٠

(٤٨) أو الرخاء والازدهار ٠

(٤٩) أو بين يدى شافى ٠

(٥٠) أو على شعبى وذوى قرباى ٠

(٥١) أى سكن وهدأت انفاسه بعد الغضب والثورة ٠

(٥٢) أو دعائى وتضرعاتى ٠

٥٥ ـ (٠٠٠٠٠) لتسبح (٠٠٠٠٠) (٥٣)

٥٦ ـ (٠٠٠٠) ٠٠٠ تتعبد و (٠٠٠٠٠)

٥٧ ـ (٠٠٠٠) اثمى (٠٠٠٠٠)

٥٨ ـ (٠٠٠٠) ظلمى (٠٠٠٠٠)

٥٩ ـ (٠٠٠٠) وتعدى على (٠٠٠٠٠)

٦٠ ـ جعل الريح تهب وتذرو (كل) خطاياى ٠٠

ظهر اللوح الثالث (٥٤)

٤ ـ (قرب) تعويذته التى تمسك ٠٠٠

٥ ـ (طارد) ريح الشر الى الأفق ، وأخذ (الصداع) الى سطح العالم السفلى ،

٦ ـ (أرسل) السعال اللعين الى ابسو (مياهه العميقة) ،

٧ ـ ورد الشبح الغلاب الى ايكور (٥٥) ،

٨ ـ طرح الشيطانة لاماشتو أرضا وطردها الى الجبل ،

٩ ـ وأعاد المغص الى البحر المتلاطم ،

١٠ ـ وانتزع جذر العجز (كما تنتزع) النبتة ٠

١١ ـ والنوم السيىء ، ودفق النعاس

١٢ ـ أزاحهما كأنهما دخان يملأ السماء ٠

١٣ ـ الكرب والبلاء ٠٠ ساقهما كعاصفة هبت فى المطر ٠٠ (الى) العالم السفلى ٠

١٤ ـ والألم المزمن فى الرأس الذى ٠٠٠٠ مثل ٠٠٠

١٥ ـ طرده كوابل من المطر فى الليل وأراحنى منه (٥٦) ٠

١٦ ـ وعيناى اللتان غطتهما غشاوة السحب فى كفن مميت ـ

١٧ ـ رماه بعيدا (على مسافة) ألف فرسخ ونور بصرى ٠

١٨ ـ أذناى اللتان كانتا مسدودتين وموصدتين كأذنى أصم ـ

١٩ ـ أزال شمعهما وفتح سمعى (من جديد ؟)

٢٠ ـ وأنفى الذى اختنق (تنفسه) بسبب الحمى

٢١ ـ خفف آلامه فأصبحت أتنفس (بحرية) ٠

٢٢ ـ شفتاى الملتهبتان اللتان كانتا ٠٠٠

٢٣ ـ اكتسح الرعب (الذى خيم عليهما) وفك أغلالهما ٠

٢٤ ـ فمى الذى كان مغلقا بحيث تعذر على (الكلام) ،

٢٥ ـ صقله كما يصقل النحاس و (٠٠٠٠٠) القذارة (التى لوثته) (٥٧) ٠

---

(٥٣) واضح من هذه السطور الخمسة المخرومة أن مردوخ قد شفى المتألم البار من مرضه وغفر ذنوبه ، ونجاه من العقاب الالهى الذى تحمله بصبر وشجاعة (ربما قلل منهما كثرة شكواه واسرافه فى التوجع والأنين !) ٠٠

(٥٤) عن كسرة لوح وجد فى مدينة سيبار ، وتحتوى على ٣٦ سطرا ، تتكرر منها أربعة سطور (١٨ ـ ١٩ ـ ٣٠ ـ ٣٣) فى مخطوطة مكتبة آشوربانيبال ٠

(٥٥) أى رد الشيطان الذى لا يقاوم ـ وهو اوتوكو ـ الى مكانه فى بيت الجبل او العالم السفلى ٠

(٥٦) فى الترجمة العربية السابقة الذكر : أزاله مثل الندى الليلى ، وفى ترجمة هـ ٠ بفيفر (من كتاب بريتشارد المشهور ، ص ٤٣٦) : أزاح (الدموع) التى تجرى من عينى وأبعدها عنى ٠٠

(٥٧) أو القذارة التى كانت عليه ٠

٢٦ ـ أسناني التي تقبضت وتضامت ،
٢٧ ـ (هو الذي كسر) قيدهما و (٠٠٠٠٠) جذورهما ٠
٢٨ ـ ولساني الذي انعقد وعجز عن النطق ،
٢٩ ـ (هو الذي) أزاح (٠٠٠٠٠) فأصبح حديثي واضح البيان ٠
٣٠ ـ زوري الذي جف واختنق كشيء فاقد الحياة ،
٣١ ـ هو الذي رده (الى وضعه أو طبيعته) وجعله يتغنى كالناي ٠
٣٢ ـ قصبتي الهوائية التي تورمت وعجزت عن الشهيق ٠
٣٣ ـ خف ورمها وفتح مغاليقها ٠
٣٤ ـ ٠٠٠٠٠ الذي ٠٠٠٠٠
٣٥ ـ ٠٠٠٠٠ فوق ٠٠٠٠٠
٣٦ ـ (الذي) كان قد أظلم مثل ٠٠٠

« اللوح الرابع (؟) (*) »

١ ـ الرب ٠٠٠٠٠ في ،
٢ ـ الرب تولاني (برعايته) ،
٣ ـ الرب أو قفني على قدمي ،
٤ ـ الرب وهبني الحياة ،
٥ ـ نجاني (من الهاوية)
٦ ـ أنقذني (من) ٠ الخراب ،
٧ ـ (٠٠٠٠٠) شدني من نهر خبر (٥٨)
٨ ـ (٠٠٠٠٠) أخذني من يدي ٠
٩ ـ مردوخ (الذي) سحقني ،
١٠ ـ هو الذي سواني من جديد ٠
١١ ـ ضرب بشدة على يد من ضربني
١٢ ـ وهو الذي أسقط سلاحه ٠
١٣ ـ (هو) ٠٠٠٠ الأســد ٠٠٠٠
١٤ ـ ان مردوخ هو الذي (٠٠٠٠٠)
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
٢٥ ـ ٠٠٠ الحنطة الذهبية (٠٠٠٠٠)
٢٦ ـ تضمخت بعطر الأرز الفواح ، على (٠٠٠٠)
٢٧ ـ مأدبة البابليين (٠٠٠٠٠٠٠٠)
٢٨ ـ القبر الذي جعلته (٠٠٠٠٠٠) في المأدبة ٠
٢٩ ـ رأى البابليون كيف يرد مردوخ الحياة ،
٣٠ ـ وسكان الأقاليم جميعا مجدوه :
٣١ ـ من كان يتصور أنه سيرى شمسه ؟
٣٢ ـ من كان يتخيل أنه سيسير على طريقه ؟
٣٣ ـ من غير مردوخ يبعث الحياة في موتاه ؟

(*) تختلف آراء العلماء حول هذا اللوح وهل ينتمي في الأصل للقصيدة أم هو مجرد تعليق عليها ٠

(٥٨) هو نهر الموتى في العالم السفلي ٠٠

٣٤ ـ أية الهة ، غير زاربانيتوم ، تهب الحياة ؟

٣٥ ـ ان مردوخ قادر على بعث الحياة (فى سكان) القبور ،

٣٦ ـ وزاربانيتوم تعرف سبل الانقاذ من الدمار ،

٣٧ ـ حيثما استوت الأرض وارتفعت السموات ،

٣٨ ـ حيثما أشرق اله الشمس ، وتألق اله النار ،

٣٩ ـ حيثما جرى الماء وهبت الريح ،

٤٠ ـ المخلوقات التى أمسكت « أرورو » طينتها بين أناملها ،

٤١ ـ هذه التى وهبت الحياة و (راحت) تخطو وتسير ،

٤٢ ـ الفانون ، على قدر أعدادهم (التى لا تحصى) يمتدحون مردوخ (٥٩) !

٤٣ ـ (٠٠٠٠٠٠) الذى ينطق (٦٠) ،

٤٤ ـ (٠٠٠٠٠٠) ليسد جميع الشعوب ،

٤٥ ـ (٠٠٠٠٠٠) راعى الدور جميعا

٤٦ ـ (٠٠٠٠٠٠) سيول من الأعماق ،

٤٧ ـ (٠٠٠٠٠٠) الآلهـة ٠٠٠٠٠٠

٤٨ ـ (٠٠٠٠٠٠) على مدى السماء والأرض ٠

٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠

٧٦ ـ ٠٠٠٠٠ الذى فى صلواتى (٠٠٠٠٠٠)

٧٧ ـ (مع) السجود والدعاء (٠٠٠٠٠) لايزاكيل

٧٨ ـ (أنا الذى) نزلت الى القبر قد رجعت الى بوابة (شروق الشمس) ٠

٧٩ ـ (عند) « بوابة الرخاء » أعطيت الرخاء ،

٨٠ ـ (عند) « بوابة الروح الحارس » (اقترب منى) روح حارس ،

٨١ ـ (عند) « بوابة الهناء » وجدت الهناء ،

★★★

---

(٥٩) ربما كان هذا السطر نداء الى البشر الفانين لتمجيد مردوخ ٠٠

(٦٠) من هنا تبدأ فجوة تشمل اكثر من ثلاثين بيتا يمكن ان نتصور بعين الحدس أنها استمرت فى تمجيد الإله « مردوخ » و الإلهة « زاربانيتوم » ، وربما تكون قد مهدت لزيارة المعذب فى الأبيات التالية لمعبد « الايزاكيل » فى بابل للشكر والتبرك والتوبة ٠٠٠ وأرورو المذكورة فى السطر رقم (٤٠) هى خالقة البشر واخت الاله الليل اله الهواء والعواصف الرهيب الغضوب ، وقد جاء ذكرها فى ملحمة جلجاميش البابلية الشهيرة ، اذ يتوجه لها أهالى « أوروك » لخلق منافس (وهو انكيدو وحش البرية وصديق جلجاميش الصدوق) ليشغل ملكهم الطاغية عنهم ٠٠٠

الرمز في الحكايات الشعبية

د. غـــراء مهـــنا

ان ما يشد انتباهنا فى الحكاية ليس فقط السرد والرواية ولكن أيضاالمعنى الرمزى للعبـارات • فالرمز يعنى شيئا خفيـا ، غامضا ، والحكايـة تشتمـل على أكثر من المعنى الواضح أو المباشر ، فهـذا المعنى لا يمكن تحديده بدقة ، أو تفسيره كلية ، فالانسان يحمـل فى فكره كل الهواجس والقلـق وكذلك هموم وسعادة العالـم فى شكلها البـدائى اى الرمـز • وفقـا لهذا الاتجاه الرمزى سنحاول دراسة « الأنماط الأصلية » الأساسية للخيال الانسانى •

ان الحكاية تتوجه الينا فى لغة رمزية تعبر عن اللاشعور ، وعلمـاء النفـس من اتباع فرويـد يحاولون أثبات ان اللاشعور موجود بصورة خفية فى الأساطير والحكايات التى ترتبط أرتباطـا وثيقـا بالأحـلام •أما أتباع العالم النفسى يونج فانهم يؤكدون فكرة ان الأشخاص والأحداث فى الحكايات ترتبط بالانماط الأصلية (archetypes) النفســية الغــريبة التى ترتبـط بفـكرة والانسان ينقل الى اللاشعور كل الصلات النفسيـة الغريبـة التى ترتبـط بفـكرة ما أو شىء ما ، فاللاشعور يشتمل على عوامل شخصيـة وعوامل عامة جماعيـة تمثلهـا الأنماط الأصلية •

ويوضح لنا يونج أن هناك نوعين من اللاشعور الشخصى والجماعى الذى يمثـل الأفكار العامـة القديمة للبشرية جمعاء :

« ان الانسان يحمل فى داخله كل تاريخه وتاريخ البشرية • هذا هو الشكل المزدوج الشخصى والجماعى للاشعور » (١) •

ان الحكايات والأساطير هى تعبير عن اللاشعور القـديم الجماعى للبشرية ، وعلى هذا فيمكن القول بأن :

— الشعور = اللغـة (تعبير بالكلمات فى العالم الانسانى :

— اللاشعور الفــردى = الأحلام (تعبير بالصور فى حالة النوم) •

— اللاشعور الجماعى = الأساطير والحكايات (تعبير بكلمات سحرية فى حالة الالهام) •

ان الحكاية هى نتاج الشعور العادى والمضمون اللاشعورى لا لشخص بعينه ولكن لمجموعة وفقا لنظرتها ولما تعتبره مشكلات انسانية عالمية ،

---

(١) Edmond Rochedieu, C. G. Jung, Seghers, 1970, p. 82.

لذلك فهى تتكرر وتعاد روايتها والاستماع اليها من جيل الى جيل ٠

والأنمـاط الأصلية التى ذكرها يونج والتى يسميها فرويد « بقايا قديمــة » هى صورة لهـا جذورها فى أعماق اللاشعور ، تتكرر على مدار التاريخ، وهى نتيجة لتجارب نمطية كثيرة لأجدادنا، منهاتأخذ الحكاية أفكارهـا ، لذلك تتشابه فى جميع الحضارات ٠ ان مواضيع الحكايات تتكرر اذن لانها انماط أصلية موجودة فى أعماق النفس البشرية ٠ ونجد هذه المواضيع أيضا فى الأحلام وهواجس وتخيلات الأفراد ٠

ان دراســة للحكايــة يمكن أن تظهر لنــا ان مواضيعها متكررة بشكل دائـم وهى نموذج من الأنماط الأصلية للاشعور الجمــاعى ٠٠ وعــالم الحكايات يجمع بين الواقع والخيال فهو خليط من الانس والجان والحيوان :

العالم الانسانى :

ــ **الانسان النص :** لايوجد شخص خــارج الفعل ولا فعل بدون شخص :

« ان الانسان ليس الا نص ، ما يكاد يـكون هذا النص غير ضرورى حتى يموت ٠ان الراوى هو الذى يقتله ، لأنه لم تعد له وظيفته » (٢) ٠

ان شخصيات الحكايات الشعبية ليست أبدا أفرادا ، ولكن تكون دائما نماذج وليست صفات واحيانــا تكون مرسومة بسذاجــة كبيرة : ان الانسان الطيب هو الذى ينتصر دائما والشرير دائما يعاقب ٠ ونستطيع أن نقسم شخصيــات الحكاية الى أكثر من مجموعــة : الذين يحققون انتصارات ، والذين يساعدونهم ، والذين يتم تخليصهم أو تحريرهم ، وأعداء البطل ٠

ومن بين الشخصيات المساعدة ، نجد سحرة وجان وحيوانات أيضا ٠

ان شخصيات الحكاية كثيرا ما تـكون بدون أسماء أما أن لا يكون لها أسمــاء عى الاطــلاق ، فتكون الحكاية حكاية أى شخص : بنت صغيرة ، أصغر الأخوة ، أمير ٠٠ أو يكون لها اسم لصفـة يتصفون بها ، قد تكون جسمانيــة أو عقليـة أو غير ذلك ٠ والأسماء ليست أسماء علم ولكن ألفاظ عامة أو وصفيــة ، فيقال لنا لأنها جميلة سميت « ست الحسن والجمال » وأحيانا نجـد أسماء عامــة تستــطيع ان تنطبق على أى فتــاة أو شاب : محمد ، حسن ، مارى ، جــان ٠٠٠ البطل وحــده يحمــل اسم ، أما الأهـل : الأب أو الأم أو حتى زوجــة الأب فــلا يحملون أسماء ولكن أحيــانا يكون هنــاك تحديــد بأن يقــال « ملك » أو « ملكة » أو « حطــاب فقير » كذلك الشخصيات المانحة أو الأعداء سواء كانوا سحرة أو عمالقة أو غيــلان أو بشر فعــادة لا يحملون أسماء ٠

أسماء البطل

عــلامة من العــلامات لتحديد الشخصــيــة (صفة أو علامة يمكن الرجوع اليها)	تسمية اختارها الراوى بحرية مطلقة (للتمييز بين شخص وآخر) ٠

↓ له معنى

↓

ــ أميرة البرتقالات الثلاث

ــ ست الحسن والجمال

ــ بعرور (الجمل الصغير)

ــ كشكول دهب (أو الوعاء الذهبى)

قد يكون لها معنى	أو تكون بلا معنى
مرجان	سلسلة
الشاطر حسن	آنت
الشاطر محمد	لوزياك

(٢) Tzveton Todorov, *Poetique de la Prose*, Semi, p. 87. 1971.

فى الحكايات الشعبية ، البطل هو اسم يصل بين أفعال مختلفة • وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين • ان شخصيات الحكاية ليست مزدوجة ، فلا يمكن ان تكون شخصيات طيبة وشريرة فى آن واحد وهى تختلف بذلك عنا وعن جميع البشر وعن الواقع •

ان احدى الاختين جميلة والأخرى قبيحة ، احداهن طيبة ، نشيطة ، والأخريات شريرات ، كسالى • أم طيبة حانية (فى أغلب الوقت متوفاة) وزوجة أب شريرة قاسية • هناك دائما متناقضات : البطل أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاء أكثرهم ذكاءا أو غباء ، فهو اما محبوب أو مكروه ، اما شجاع أو جبان وبقية الأشخاص اما طيبة أو شريرة ، ففى عالم الحكايات كل شىء جنة أو نار وهكذا يدخل الأفراد ضمن مجموعتين :

- **الظالمون : أقوياء ـ كبار فى السن عادة وأشرار •**

- **المظلومون : ضعفاء ـ شباب ـ طيبون •**

ـ **صفات الأشخاص :** السن ، النوع ، الحالة الاجتماعية ••• Bediey وبعده Propp يفرقون بين ما هو دائم أى الوظائف وما هو متغير أى الصفات :

اولا ـ البطل : هو الشخصية التى يعجب بها ويحلم بها الصغار ، توجد فى كل زمان ومكان باشكالها المتعددة ، هو نموذج للسلوك النمطى • البطل هو وسيلة وغاية النص فى آن واحد ، فهو الشخصية الرئيسية ومحور الحكاية ، تحدث له جميع المغامرات وهو لا يكون دائما ذكرا ولكن أحيانا أنثى ولكنه يحتفظ دائما بتفوقه (يكون من العائلة الملكية ، يتمتع بصفات خارقة ، ينتصر فى النهاية ويتزوج الأميرة ويحكم البلاد •••) ولكن أحيانا أخرى يكون البطل من طبقات الشعب الدنيا : مرجان العبد ، صبى الحطاب •• فيكون فقيرا ولا تستطيع حالته فى بداية الحكاية ان تجعلنا نشك فى أنه سيعتلى العرش ويحقق جميع الانتصارا ت• وهو يتألم دائما ، ويثير الشفقة لصغر سنه (فهو عادة مراهق ، كانت ظروف ميلاده سيئة ، لايحبه أحد ، يعذبه المحيطون به ولكنه رغم ذلك يصل الى العرش رمز السعادة الكاملة ويتزوج الأميرة) هذا البطل الذى يستحوذ على الأهتمام ، تحميه عناية الهية كأنها تقول له : « لن يحدث لك شىء أبدا » •

كل شىء سهل بالنسبة له ، فهو يتلقى المساعدة قبل أن يواجه المشاكل أو الصعوبات ، فيحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته • ففىالحكاية الفرنسية **«حب البرتقالات الثلاث»** يحصل البطل ورفاقه على نصيحة قبل ان يتعرضوا للخطر : « احضروا معكم زيت وسمن وعيش وحبال ومقشات وأمشاط » • هذه النصيحة ستساعدهم فى التغلب على جميع الصعاب • كذلك فى الحكاية الفرنسية **« الغراب الصغير »** ، يحصل البطل على الكلمة السحرية التى تساعده على انجاز أكثر الأعمال مشقة وصعوبة • وفى الحكايات المصرية أيضا ، نجد ان البقرة التى قابلتها سلسلة فى الطريق ستكون لها ولأخاها مصدرا للرزق ، والخاتم السحرى الذى وجده الشاطر محمد سيكون خير معين له فى مغامراته •

البطل يكون فى البداية وحيدا ، ضعيفا ، مهددا

طفل أو مراهق

(بطولة) ←———

يحقق ذاته وشخصيته

↓

يحصل على مساعدة وحماية

↓

نهاية ينتصر فيها البطل

(قوة + نصر)

وميلاد البطل فى الحكايات يكون خارقا للعادة او يتم بمعجزة • ولشرح مصير البطل الذى ينتصر على الحياة فيما بعد ، تحاول الحكاية ان يصحب ميلاده ضجيج : فاما أن تكون ولادته فى نفس وقت موت أمه فيكون بذلك موضوع اليتيم وزوجة الأب أو تكون ولادته مصحوبة بنبوءة ويتعرض الطفل لعملية ابعاده أو أحيانا يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية • وسواء كان يتيما أو طفلا مبعدا أو وحيدا فهو يصير بطلا وملكا :

> « مولود فى عام انشىء بدونه وضده يجب عليه أن يشق طريقه فى كل مرحلة من مراحل نموه ، فهو ينتقل من قلق الى قلق ومن خوف الى خوف حتى تأتى اللحظة التى يخلصه فيها الحب ويعطيه صفات البلوغ ويجد مكانا فى سلسلة تتابع الأجيال ليتحمل المسؤلية ويقوم بوظائف الأب الملك » (٣) •

١ ـ البطل النبى : يكون ميلاده مصحوبا بتنبؤات عن مصيره : « تنبأت ساحرة لمولود الحطاب أن كل شىء سيكون سهلا بالنسبة له وانه سينجح فى حياته ويتزوج فى يوم من الأيام بنت الملك » (الحكاية الفرنسية **صبى الحطاب والجنيهات الذهبية**) • يقوم البطل اذن بانجاز المهام الصعبة ويتغلب على الصعاب • وهكذا فان مصيره يكون معروفا منذ البداية •

٢ ـ **البطل الخرافى** : ينتصر دائما لأنه يمتلك قدرات خارقة : جسم قوى ، قادر على انجاز المهام الصعبة ، فهو يتحدى العمالقة ، يغير من مظهره ويصبح أكثر قوة ، هو أكثر الناس ذكاءا ويمتلك قوة غير عادية لانجاز المهام المكلف بها • وبمجرد تحقيق النصر يصبح انسانا عاديا مرة أخرى (عكس الأسطورة حيث يحتفظ البطل دائما بقواه الخارقة) • ان البطل الخرافى يريد أن يكون سعيدا ، ان يؤسس مملكة ولا يتمنى أبدا ان يموت أو ان يضحى بحياته لانقاذ شعبه فهو لا يرفض السعادة الشخصية مثل البطل الأسطورى وانما يريد بكل تواضع زوجة وأطفال كثيرين •

٣ ـ **البطل الدمية** : ان الصفة الخرافية التى يتمتع بها البطل قد تكون هبة من شخص له قدرة غير طبيعية فيعلمه لغة الحيوانات والطيور أو يعطيه وسيلة سحرية ينتقل بها : حصان سحرى أو خاتم يحقق له الأمنيات فى الحال ؛ فبدلا من أن يعمل يترك نفسه لغيره يحركه • والبطل لا يفعل شيئا ، ولكن الشخص المساعد هو الذى ينجز كل شىء فالبطل لا يملك ارادته •

٤ ـ **البطل الضحية** : من الممكن أن يكون البطل هو الشخص الذى يتألم أكثر من غيره : من زوجة أب أو من أى عدو آخر •• ويكون خائفا ، جائعا ، دائما فى خطر ، فهو « الشهيد » • اذا كان الوالد طيبا يجعله القدر يفقد زوجته وتسيطر عليه امرأة أخرى تدفعه الى التضحية باطفاله أو اساءة معاملتهم • لقد توفت والدته ليكون يتيما بلا حماية •

٥ ـ **البطل المغامر** : هو الذى يوافق على اصلاح ما أفسده الدهر أو مساعدة من يحتاج اليه ، فهو يرحل للبحث عن دواء سحرى لوالده أو كنز أو أى شىء مرغوب (البرتقالات الثلاث أو الليمونات الثلاث) أما البطلة فتسافر للبحث عن الزوج المختفى • وفى نهاية الرحلة يجد البطل ذاته •

ان بطل الحكاية الخرافية مغامر ، يسافر وحيدا ، بعيدا عن ذويه ، وتكون جميع الأسباب ملائمة لابعاده فيقول Propp : « ان بنية الحكاية تتطلب ان يترك البطل منزله بطريقة أو بأخرى » • ويكون رحيل البطل أحيانا لا اراديا : فهو مرغم على الرحيل أو يتركه خادم فى مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله •• ولكن تدفعه الشفقة الى تركه حيا • ويكون الرحيل أحيانا أخرى اراديا : يهرب البطل من منزل أبيه ، أو يرحل للبحث عن شىء مرغوب فيه •

---

(٣) Marthe Robert, *Roman des Origines et origine du roman*, Bernard Gaasel, 1942, p. 88.

والبطـل يجب ان يتعرض للآلام والمخـاطر ليحقق ذاته فى النهاية فيقول Bettelheim : ان ارغام البطل على ترك المنزل يعنى ضرورة ان يجد نفسه ، فان تحقيق الذات يتطلب البعد عن المنزل ...

وبطـل الحكاية ينتصر دائمـا ، ان امكانيـة الفشل تكون أحيانـا مجـرد عامـل من عوامـل شد انتباه السامع . والبطل يتزوج فى النهاية ويعتلى العرش بالرغم من الصعاب التى تقابله . ان جعلـه ملكا فى النهايـة يرمز الى حالـة من الاستقـلال الحقيقى يصبح فيها البطل سعيـدا وآمنا .

ثانيا ـ الحكاية وتعارض الأجناس :

البطل ←———— الشىء الذى يبحث عنه
(الأميرة)

العلاقة : زواج

الأميرة ، الشىء الذى يبحث عنه البطل ، تصبح اهم شخص فى الحكاية وتنتهى هذه الازدواجية بالزواج . ان بطلة الحكاية غالبا ما تكون أميرة رمزا للجمال والكمال ، أجمل فتاة فى الدنيا . والحكاية تقدم لنا صورة سعيدة للعمليات الطبيعية للنفس البشرية فيتزوج البطل من الأميرة الجميلة ابنة الملك . ويكون الزواج دائما سعيدا ينتج أطفالا كثيرين .

وأحيانا تكون الأميرة محبوسة داخل «ليمونة» أو « برتقالة » (الذكريات فى أعماق اللاشعور) وتنتظر الأمير ليوقظها . (الشعور) :

« ان الجميلة النائمـة او المحبوسة تمثل واحدا من الانمـاط الأصليـة التى تنتمى الى اللاشعور الجمـاعى لجنس مـا او للبشريـة جمعـاء ، وعندمـا تعود للحيـاة بعـد قرون طويلة فذلك يكون لاتجاه خاص نحو خلـق فنون او علوم او فكر ما فى منطقة واسعة من العالم » (٤)

وفى هذه الزيجات النـاتجة عن حب ، فان دور المرأة يكون سلبيـا اذا ما قارنـاه بالدور الايجابى أو الديناميكى للبطل فهو يقع فى حب البطلة لانها جميلة وهى رمز للكمال ، عليه اذن ان يثبت بأفعاله انه جدير بها وهو تصرف مختلف تماما عن البطلة التى تقبل بسلبية حبه لها .

وفى فرنسا ، نجد ضمن المعتقدات والممارسات التى تضمن للفتيات زوجا من اختيارهن ان « ترى وجـه العريس المنتظر فى المـاء » لذلك غالبـا ما يكون لقـاء البطـل والبطلة بالقرب من نبـع وكذلك عادة « انجاز عمل صعب » (العمل المكلف به البطل) وأحيانا أخرى يكون الزواج غريبـا كأن يتزوج انسان من شخص خرافى أو حيوان . ومن هنا ولدت فكرة الخطيب ـ الحيوان المنتشرة فى الحكايات . ففى الحكاية الفرنسية « الغراب الصغير » الزوج المسحور يكون غرابا فى النهار ويعود الى طبيعته أثناء الليل . أما فى الحكاية المصرية المقابلة « **الأمير المسحور** » فالغراب ليس الزوج ولكنه ناصح شرير أما الزوج « بعرور » فهو رجل أبكم قبيح جدا يعود فى الليل لجمال صورته . والحب وحده هو القادر على تحويل صورته الحيوانيـة . ان اخلاص وحب البطلة يردان اليها أميرها المنتظر . هذا الشكل المزدوج للانسان ـ الحيوان نجـده فى صور الآلهة فى مصر القديمة التى تصورهم فى شكل انسان له رأس حيوان أو العكس وكذلك الرجل البدائى الطوطمى فقد كان يعتقد انه ينحدر من أصـل حيوانى . وفى أغلب الحكايات تكون البطلة فى نزاع مع امرأة أخـرى تكبرها سـنا : زوجة أب أو شخص آخر غيور ولكنها تنتصر فى النهاية .

ثالثا : عائلة البطل :

١ ـ **الوالدان** : غالبـا ما يكونان ملـكا وملكة ولا يذكر شىء عن مملكتهم أو أعمالهم . فكونهما ملكا وملكة لا يعنى شيئا الا انهما يحكمان بدلا من أن يكونا محكومين . ولكن أحيانـا أخرى يكون الوالدان فقراء « حطاب وامرأته مثلا » .

أ ـ **الأب** : يحب أطفالـه ، يلـعب غالبـا دور لا أهمية له ولا يظهر الا فى بداية الحكاية . وفى

---

(٤) Loeffle · Delachaux, Marguluts, *Le Symbolisme des contes de fées*, Arche 1949, p. [illegible]

الحياة اليومية للأسرة كثيرا ما يكون الأب غائبا ولكن الأم هي التى تطعم الأطفال وتهتم بهم وترعى شئونهم ، فالأب يمثل مكانة أقل أهمية لذلك فهو فى الحكايات يلعب دورا سلبيا وهو دائما « طيب » ونادرا ما يكون شريرا ٠

ان هذه السلبية المطلقة للأب فى الحكايات تبعث على الدهشة لأنه قبل ان تصل لنا هذه الحكايات عبرت قرون كانت فيها الفتاة وحتى الصبى خاضعين كلية لسلطة الأب ، وعلى العكس من الحكايات كانت الفتيات لايخترن ازواجهن حسب ميولهن وكان زواجهن يتم لسبب أو مصلحة ما ٠

ان هذه الطبيعة السلبية للأب تبدو أكثر وضوحا فى الحكايات التى نرى البطلة فيها تعذبها زوجة أبيها بينما لا يتحرك الأب ابدا لحمايتها ٠ وأحيانا أخرى تضع الأميرة ثروتها ومملكتها وتاجها بين يدى الأمير المنتظر وبالرغم من ذلك لايتدخل الأب ٠

وتتداخل فى الحكايات الأجناس فيختلط الذكور مع الاناث ويصبح الأب « حامل » بالرغم من رجولته كما فى الحكاية المصرية : « **الرجل الذى ولد بنتا** » ٠ ان هذا العنصر الانثوى الذى يسميه يونج Anina يوجد فى كل رجل :

> « فى العصور الوسطى قبل أن يثبت علماء الطبيعة ان الغدد تكفل لكل واحد فينا عناصر ذكورة أو انوثة ، كانت هناك مقولة : ان كل رجل يحمل امرأة وهذا العنصر الانثوى فى كل رجل هو الذى سميته **Anina** ان هذا الشكل الأنثوى هو أساسا طريقة ما داخلية يتصرف بها الرجل مع المحيطين به ويخفيها عن الآخرين وحتى عن نفسه » (٥) ٠

ان هذه الفكرة منتشرة فى العالم وكلود ليفى شتراوس يحدثنا فى كتابه « **الانثروبولوجيا البنيوية** » عن اسطورة « **الصبى الحامل** » عند هنود أمريكا الشمالية ٠

ب ـ الأم : فى الحكايات تبدو علاقات الحب أو الكراهية بين الوالدين والأبناء محددة بدقة ٠ ان الأم قد تعذب الأطفال وتطردهم من المنزل ، وهى ليست الأم الحقيقية فالأولى قد ماتت وتزوج الأب ثانية ٠ وقد تكون لزوجة الأب ابنة من زوجها الأول غالبا ما تكون عكس البطلة فى كل شىء وهى تساعد والدتها فى محاولة القضاء على البطلة او تكون سببا فى شقائها ٠

ان الملكة فى الحكاية ليس لها دور سوى كونها زوجة وأم ، أم حقيقية أو زوجة أب شريرة تبعا للظروف ٠

والأم دائما طيبة ، حتى بعد موتها تتحول الى شجرة أو حيوان يحمى الأطفال ويدافع عنهم (بقرة مثلا) ٠ وفى الحكاية المصرية (**بقرة اليتيمتين**) تتحول الأم بعد موتها الى بقرة تقدم الطعام والمساعدة للأبناء ، ويجمع الطفلان عظام البقرة ويدفنانها تحت شجرة تقدم لهما الطعام بدورها ٠

ان هذا الرمز الذى يجمع بين المرأة والشجرة أو أى نبات آخر نجده كثيرا فى حضارات مختلفة ، فمثلا فى القرآن الكريم قال الله تعالى : نساؤكم حرث لكم » (سورة البقرة ٢٢٣) ونجد أيضا العلاقة بين الطعام والخصوبة وبين الفاكهة أو الثمرة والمرأة ٠

أما العلاقة بين التفاحة والمرأة فنجدها متكررة فعند اليونانيين القدماء ، كان المحبون يرسلون التفاح الى حبيباتهم كرمز للحب : « رمت الآلهة تفاحة ذهبية كتبت عليها : « الى أكثرهن جمالا واثارت بذلك جدلا بين جونون ، فينوس ومينرفا » (٦) ٠

وباريس يطيع أوامر زيوس ويخضع لمطالب الآلهة الثلاثة ويختار من بينهن التى تمتلك التفاحة ولا ننسى أيضا حواء والتفاحة ٠ وفى الحكاية المصرية « **الرجل الذى ولد بنتا** » ٠

---

(٥) *E. G. Jung Essai d'Exploration de Imconscient, Conthier*, 1965, p. 36.

(٦) Luciens Dialogues marins, 5. Panape et Gcléne, pp. 106-107, I. 1, Lrad. Talbot, Cite *dans la Revue des Traditions popul*, pp. 66-67.

المرأة التى لاتنجب أشترت تفاحتين للخصوبة ولكن زوجها هو الذى أكل واحدة واصبح « خاملا » .

واذا كان للتفاحة دور فى الخصوبة فالليمونات والبرتقالات لهن دور آخر وهو « التحول » أو « التشكل » ففى الحكاية المصرية ثلاث فتيات جميلات محبوسات داخل ثلاث ليمونات أما فى الحكاية الفرنسية فهن ثلاث برتقالات يسافر البطل للبحث عنهن وتخليصهن.

أما علاقة المرأة الحبلى بالكروم فلقد انتقلت أيضا الى الحكايات ، فالحياة النباتية كما يقول بشلار نجد فى العنب سائل الحياة أو الخلق . وفى الحكاية المصرية « **الرجل الذى ولد بنتا** » . طلبت زوجة الأب الشريرة الحبلى عنقودا من العنب وذهب الخادم ليحصل عليه من القصر المجاور :

> « ياست ياستنا يالى قصرك جنب قصرنا ما عندكيش عنقود عنب للوحمانه الى عندنا »

ان وظيفة الأمومة أو « الخصوبة » هامة جدا فى الحكايات ففى نفس الحكاية المصرية « اذا أنجب الأب ولدا لفه فى قماش حرير وأحضره معه ، أما اذا أنجب بنتا لفها فى قماش من الخيش وتركها » وفى مصر نعرف أن الصبية أهم من البنات وولادتهم تكون مبعثا لسعادة (٧) العائلة ولكن من الغريب ان نجد ذلك فى فرنسا أيضا وخاصة فى الريف . فيكتب van Genneps

> « ما أن تمر الشهور الأولى للحمل حتى تقلق العائلة على جنس المولود . ففى الريف يقدرون الصبية ويفضلونهم على البنات لدرجة أن كلمة طفل تطلق فقط على الذكور حيث يبعث ميلادهم فرحة تفوق بكثير الفرحة بالاناث . ومن هنا نشأت طرق عديدة للتنبؤ بنوع المولود ومنها : أن تقف الأم مرتدية قميصا وترمى قطعة من النقود بين ثدييها فاذا وقعت ناحية اليمين كان المولود ذكرا ، أما اذا وقعت ناحية الشمال كان أنثى » (٨) .

الولد اذن يلف فى قماش من الحرير وله ناحية « اليمين » أما الفتاة فليس لها سوى قماش الخيش وجهة « الشمال » وهذا يعنى انها أكثر ضعفا وأقل قيمة . وبصفة عامة فاليمين للرجل أى « الشىء المقدس » فى حين أن اليسار أى « الأقل قداسة » للمرأة ويقال ان الله قد أخذ ضلعا من ضلوع آدم الشمال لخلق حواء .

وفى الحكايات قد تكون العلاقة بين البطل وأمه علاقة غير شرعية (كما فى الحكاية المصرية **الرجل الذى ولد بنتا**) وهكذا فان « الرغبات الغير شرعية للبدائيين موجودة فى اللاشعور» (٩)

جـ ـ الأخ أو الأخت : لقد عودتنا الحكايات على التركيز على شخصية دون الآخرين ، ولكن بعضها يركز على شخصين على قدر من المساواة فيكون البطل مزدوجا : أحيانا يكون أخا أو أختا (الحكاية المصرية **الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة** والحكاية الفرنسية المقابلة **زوجة الأب الشريرة**) وأحيانا أخرى تختلف التفاصيل كما فى الحكاية الفرنسية « **الفتاتان القبيحة والجميلة** وروايتها المصرية « **أمنا الغولة** » حيث تختلف الأختان كثيرا عن بعضهما . وقد يكونا أخين كما فى الحكاية المصرية والفرنسية « **البحث عن الثروة** » ويمثل البطلان شخصا واحدا ، أحدهما الأنا والآخر الهو ، فهما يتشابهان أو يتمتعان بصفات أو طبائع مختلفة ، فهما وجهان لشخصية واحدة ويمثلان الانسان بوجهيه المختلفين : أحدهما طيب والآخر شرير . وتتحدث الحكايات عن

---

(٧) يقال لهدهدة الأطفال ومساعدتهم على النوم : لما قالوا ده غلام اتشد وسطى بالحزام وجابوالى البيض مقشر وعلى وشه السمن عام ولما قالوا دى بنية دربكوا البيت علية وجابوالى البيض بقشره وعليه بدال السمن ميه .

(٨) Van Gennep, *Manual du Folklore Francais Contemporain, ed. Picard*, 1943-1953. 4 t. 7 vol., p. 117, vol. I.

(٩) Freud, Toten et Tabore, Pore, Boyot, 1952, pp. 30-31.

الغيرة والتنافس ولكن الخير يهزم الشر وينتصر دائما ٠

وهذا الازدواج فى شخصية البطل قد يأخذ شكلا آخر : فالأخوة ثلاثة وتحكى الحكاية اذن ثلاث محاولات للوصول الى هدف واحد ٠ الأخان يبدأن المحاولة ويفشلان دائما فى حين ينجح البطل وحده فى المحاولة الثالثة ٠ وأحيانا أخرى يصبح الأخوة أعداءا للبطل ويحاولون التخلص منه ناسبين الى أنفسهم النصر الذى حققه ٠ ولكن البطل وهو غالبا أصغرهم ويتمتع بصفات ومزايا كثيرة يبرهن على شجاعته وصلابته وينتصر ويفوز بالجميلة (**حكاية البحث عن الدواء السحرى**) ٠

ان عائلة البطل هى وحدها الجديرة بالأهتمام، اما باقى الشخصيات فثانوية ٠ فنجد فى مقابل الملك الأمير أو الأميرة ، وفى مقابل الأب الأبن أو الأبنة وزوجة الأب الشريرة مقابل أطفال الزواج الأول ٠

ان الأمير يمثل الشعور (ايجابى ونشيط) ويرمز الى الارادة ووظائفه تتلخص فى الصراع والاخصاب ٠

أما الأميرة فهى اللاشعور الفردى (سلبى) وترمز الى المعرفة اللاشعورية وتتلخص وظائفها فى الموافقة والولادة ٠

أما الملك او اللاشعور المطلق فهو يرمز الى القوة (الثروة + الملك) ووظيفته تزويج ابنته أى (الأنفصال عن جزء من نفسه ليظهر على السطح أى فى الشعور فى أشكال جديدة (١٠) ٠

ب ـ عالم المخلوقات الخرافية :

قبل ان يعرف الانسان الشر حاول تفسير أى حدث ضار أو أى أذى بارجاعه الى الجان :

« ان الانسان يصور بالرموز الأخطار الغير محددة التى لا يجد لها تفسيرا والتى تهدده على المستوى اللاشعورى٠ ان اعطاء شكل واسم لهذه الأخطار يعنى اكتساب القدرة على محاربتها بفاعلية فى حين اننا لانستطيع شيئا اذا لم نكن نستطيع تجسيدها٠ هكذا ولدت صور الجان والغيلان والعمالقة » (١١) ٠

وتلعب شخصيات أخرى دورا هاما فى الحكايات فالسحرة بقوتهم يمثلون وسيلة الهروب من الواقع ، أما المردة والغيلان والعمالقة فيوجهون الحكاية الى الناحية المأساوية ٠

كل هذه الشخصيات خرافية ولا تمثل الواقع ، فهى شخصيات خارقة تقوم بوظائف محددة فى الحكاية ، دائما نفس الوظائف : يعطون هبات قد تكون جيدة أو سيئة (الساحرة أعطت الأمير القدرة على ان يكون غرابا أثناء النهار أما ست الحسن والجمال فالغولة أعطتها الذهب والحرير فى حين أن زليخة لم تنل غير القبح والصراصير والثعابين) ـ وهم يمكنهم أيضا معرفة الأفكار والتنبؤ بما سيحدث : ان السحرة يحولون الأشياء والأشخاص ويوزعون الثروات فالبطل الذى يقابلهم ، قد يحصل على مكافأة أو يعاقب تبعا لتصرفاته تجاههم ولكنهم يشبهون الانسان من حيث أن لهم قدر من الذكاء والمشاعر ٠ وقد يكونوا ذكورا أو اناثا ، وقد يكون الجان والعفاريت حراسا لقصر مسحور أو خداما لخاتم سحرى ٠ والكنز الذى يبحث عنه البطل يكون مخفيا ويحرسه حارس فى منزل فى قلب الغابة ، فى برج أو فى بطن سمكة أو دجاجة أو ديك ٠ البطل وحده يستطيع الوصول اليه اما بمساعدة شخصية خرافية أو بمجهوده الخاص ووسائله الخاصة ٠ وقد يكون الكنز ذهبا أو فضة أو أحجارا كريمة ولكنه يكون أيضا خاتما ، حمارا يروث ذهبا ، أو شيئا يوفر لمالكه الطعام والنقود ٠

ج ـ عالم الحيوان : بالاضافة لهذه الشخصيات الخرافية نجد شخصيات أخرى مساعدة أو مانحه قد تكون أيضا أعداءا للبطل ٠ فالحيوانات تقوم بدورها الى جانب الانسان بعضها يساعده والبعض الآخر يعاديه ٠

---

(١٠) Loeffler — Delachax, Margueite, op. cit. ; p. 102.

(١١) Laeffler — Delachaux, Marguerite, op. cit., pp. 223-224.

الحيوان فى الحكايات

مساعدة	النوايا أو الوظائف
ـ الحصان	الوصول سريعا الى مكان بعيد
ـ الغراب / الديك	النصيحة
ـ النسر / الصقر ـ الطاووس	الحماية
ـ البقرة / الخروف	الاطعام
ـ الكلب / القط / الفأر	المساعدة
ـ الثعبان	اعطاء قدرة سحرية
ـ السمكة / الدجاجة ـ الديك / الحمار	أعطاء ثروة

أعداء	النوايا أو الوظائف
ـ الكلاب الضخمة ـ الخنازير البرية	التهام
ـ الذئاب ـ الأسود ...	وايذاء

ان الحصان فى الحكايـات يرمز الى الوقت فهو يوفر الانتقال السريع أو السحرى أما الذئب فهـو حيوان شرس وعـدوانى يرمز الى خـوف الطفل من التهديد والعقـاب وهو حيوان شرير يؤذى (**حكاية الديب والمعيز الثلاثة**) يجب ان نتعلم حمايـة أنفسنا منه (حكايـة ذات الرداء الأحمر) . ان هذا الخوف الذى يبعثه الذئب فى النفوس نجده عند شعوب كثيرة : ففى فرنسا تلبس آلهةالشر احيانا جلد ذئب . وفى الريف المصرى الذئب عدو الفلاح . ويلعب الأسد نفس وظيفة الذئب .

ونجد فى الحكايات صورة الالتهام أو البلع ، صورة يونس فى بطن الحـوت (العنزات الثلاث فى بطن الذئب) وفى حكايـة « **السـاحرات** » الفرنسية ، تخرج الثعابين من بطن الفتاة الشريرة فى حين يخرج الذهب من فم الفتاة الصالحـة . وهى أيضـا صورة حصـان طروادة أو شخص يسـكن آخر . ان الخوف من الالتهـام والموت يمكن ان يكون أول رمز للحيوان فى الحكايات .

أما الكلب فيعيش قريبـا من الانسـان وهو يمثل صفات نبيلة كالاخلاص والوفاء والصداقة يحمى الانســان ويسـاعده فى التخلص من أعدائه ، فهو فى الحكايات عادة ما يكون حيوانا مساعدا (حكاية الشاطر محمد والديك والخواجه مثلا) .

والطيور تحلق فى السماء وترمز الى الحرية ، أنهـا الأنا الأعلى بأهدافـه النبيلة ومثاليتـه ، فالغربان يوجهون النصيحـة ويعاونون بذكاء ، والصقر والنسر والطـاووس هم رمز الأمومـة والعطف (النسر طـائر مقـدس عنـد المصريين القدماء) فهم يحمون البطل تحت أجنحتهم . وفى الحكايـة المصريـة « **الرجـل الذى ولد بنتـا** » قاموا بتربية ورعايـة ست الحسن التى تركهـا والداها . وفى الحكاية الفرنسـية « **الثعلبـة** » طلب البطـل من الصقر الذى قابله أن يحميـه ويوفر له المبيت تحت جناحيه .

والعصافير محـل ثقـة الأميرات والحبيبات واحيانا ترمز الى الروح كما فى الحكاية المصرية والفرنسية « **أمى دبحتنى وابويا أكلنى** » حيث تحول البطل بعد ذبحه الى طائر .

أما الديك فهو رمز الرجولة ، وفى الحكايـة المصرية « **لغـة الحيوان** » ينصح الديك ، الذى تحترمه زوجاته ، سيده بأن يفـرض ارادته على زوجته أو يقوم بتسريحها .

وقـد تكون الحيوانـات خرافيـة ، مؤاسية أو ناصحة ويكون دورها المساعدة واعطاء البطل

الوسيلة التى ينتصر بهـا ، موفرة له الحمايـة والأمان وهى تلعب بذلك دور الآباء .

ويلاحظ فرويد أن آثار العاطفة على الخيـال قد تتحول الى أمراض نفسية مثل Orphia فى سفره الى العـالم الآخر (**حكايـة السفر الى العالم الآخر**) أو العودة الى الشباب (زوجة الأب فى الحكاية المصرية **الرجل الذى ولد بنتا** تأخـذ مشروبا سحريا يعود بها الى الشباب) أو عقدة أوديب والعلاقة الغير شرعية (فى نفس الحكاية تتزوج الأم من ابنها) .

ونقابل فى الحكايات مواضيع متكررة كالحجرة التى يمنع دخولهـا . ففى الحكاية الفرنسـية « **الوعـاء الذهبى** » تعطى البطلة مفاتيـح جميع الحجرات ولكن يقـال لها انها تستطيع دخولها جميعاً الا واحدة . يدفعهـا الفضول الى فتحهـا فتعاقب على ذلك . ونفس الموضوع نجـده فى الحكايـة المصريـة « **الشاطر محمـد والديـك والخواجه** » . ولكن أحيانا أخرى يكون موضوع الحكاية فريدا له علاقة بمعتقدات دينية أو عرفية . ففى الحكاية المصرية «**كشكول دهب**» تذهب الفتاة الى المدرسة وتكتشف ان الفقى يـأكل أخاهـا ويسألها الفقى عما رأته فـلا تجيبه ويطاردهـا سنوات وسنوات ويخطف أطفالهـا . ان هـذا الموضـوع « الفقى الغـول » هو نتيجـة لخوف الأطفال الصغـار فى الريف عندمـا يذهبون الى الكتـاب من المعلم . وهذه الوحشية والشراسة نجدها فى حكايات أخرى موجودة فى روسيا وفى رومانيا مع تغيير فى شخصية الفقى .

وهكذا فان الحكايات التى تروى فى كل مكان فى العـالم تتشابـه بشـكل ملحوظ . ولـكن Bedier يرفض هذا التشابه المطلق ويدلل على صحة أقواله بحكايـة من العصور الوسطى أسـمها « **السرج القوم** » يقول عنهـا : « انهـا واحدة من آلاف الحكايات التى لا نجد لها مقابل أو مثيل فى الشرق » ولكن أوقعتنى المصادفـة على الرواية المصرية المقابلة لهذه الحكايـة التى يحكى لنا Bedier قصتها :

> اللحظة التى أراد طرد العجوز فيها فـكر أن يعطيـه رداء (أو سرج حصان) ليغطى جسده العـارى . وعندما ذهب ابنه لاحضـار السرج قطعه الى جزئين ولم يحضر الاالنصف للعجوز . فسأله الأب غاضبا : لماذا ؟ أجابه الابن : لأننى احتفظت بالنصف الآخـر لك عنـدما تصير عجوزا بدورك » (١٢)

أما الحكاية المصرية فتقول : ان أبا أحس بدنو أجله فقرر زواج ابنه وما أن فعل حتى حـاولت زوجـة الابن التخلص منه ووافقهـا الابن العاق فوضعـه فى سلـة وتركه فى مغـارة وبعدهـا بسنوات فعل معه ابنه نفس الشىء وعند خروجه من المغارة ، وجد عينين تلمعان فى الظلام وشفاه تبتسم فى مرارة ، فقال له الأب : « لا تخف انه جدك . لقـد فعلـت به مـا فعلتـه أنت الآن بى » (١٣) .

هذا التشابـه هل هو نتيجـة لعمليـة خلق تلقائى للعقل البشرى أم أنه يعنى أن هناك أصلا واحدا سافر على مر العصور من بلد الى بلد ؟ ان الاجابة لا يمكن معرفتها بسهولة وتحتاج لدراسة أوسع ولكن من المؤكد أن الحكايات الشعبية فى العالم كله تشتمل على رموز وأفكار عامة أوأنماط أصلية » كما يسميها يونج تشترك فيها البشرية وتكمن فى أعماق اللاشعور الانسانى وفى ذاكرة الانسان فى كل مكان وزمان .

---

(١٢) Joseph Bedier, *Les Fabliaux*, *Bouillon*, 1895, 2, ed, pp. 167-168.

(١٣) نبيلة ابراهيم ، قصصنا الشعبى من الرومانسية الى الواقعية ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٧٩ – ١٨٠ .

الأغانى الشعبية في حياة الجماهير وفي عالم الفن التشكيلى

محمود النبوى الشال

الأغـانى الشعبية هى تلك الأغـانى المؤثرة التى تتمخض عن عواطف الجماهير ، وتستجيب لتطلعاتهم ومعطياتهم الحسيـة التى تـكمن فى النفس البشريـة وتختـلط بالوجدان ، وتحمل فى طياتها أرق المعانى التى توجه الى أبعاد عميقة بعيدة الغور من الفكر ، وتتوارى من خلفهـا الحـكم والقيم العميقة الأثر التى تمتزج بعقول الجماعات الانسانية وتتقبلها فى ارتياح وفى طمانينة ورضا واقتناع ، وتحفظهـا من فورها دون مشقة أو عناء ويرددها الأب والأم والاخوة والاخوات والأصدقاء والصديقات ، وتجرى على ألسنتهم مجرى العقيدة فى متعة وشوق وفى حنين وشفافية وفى صـدق وصفـاء وايمان .

ويترتب على ذلك تلهف شديد واقبال جارف على ترديدها ، وبخاصة فى المواقف المواتية التى تتعرض لها الجماعة فيبادرون بتكريرها والتغنى بها فى حيوية وحرية وانطلاق ، وبذلك يتم الطرب وتزداد النشـوة ، ومن ثم يستطيـع الشـادون والمطربون أصحـاب هذه الأغـانى الشعبيـة أن يوصلوا القيم الارشادية والتأثر الهادف والنصح الملهم الى من يستمع اليهم ، وعلى هـذا تصبـح الأغنيـات الشعبية ذات أغراض وظيفيـة فمنهـا تكتسب الأخلاقيات العالية والسلوكيات الحميدة والنزوع الى الكمالات والقيم الجمالية والمعارف الجمة وسمات الشجاعـة والبطولة والتضحيـة وروح الفداء . وكل هذا نلاحظه من واقع حياتنا الانسانية كلما تجمعنا المجامع ونعيش فى هذا المناخ فى رواية قصة او ملحمة من ملاحم النضال .

وقد تتعدى الأغنية الشعبية هذا النطـاق الى عوالم الفكاهات الشعبية ، كما تمس أحيانا النوادر التى تجرى على ألسنة الظرفـاء وعامـة النـاس والنكات ذات المعـانى الجليلة والأفكار الهادفـة والدلالات المعنوية والضوابط التى تدفع الجماهير الى رهافة الحس والتوصل على آثارها الى التربية والتثقيف والى أعظم مستوى من التجارب الهادية التى تحمل فى طياتها أعظم الخبرات .

والأغنية الشعبية علاوة على ذلك وسيلة أساسية فى تغذية الوجدان ورفع الروح التلقائى الى مزيد من الترابط ، ويخطىء من يدعى أن الأغنية الشعبية مقصورة على تحقيق المتعة العابرة بل انها كماذكرت من قبل تتسع لمختلف الجوانب التى هى فى المقام الأول قيم سلوكية وتربوية تدفع الانسان الى معالى

الأمور وكمالات الخلق وترمى الى ارساء القواعد بغمره موجات هادئة ومظاهر من الجمال والانماء والتسامى بالنفس وتحريك الوجدان وتذوق القيم المضيئة والمعانى الأصيلة ، وبخاصة اذا كان هذا الغناء الشعبى صادر عن فنانين عباقرة لهم فى هذا المضمار باع طويل وقدم راسخة .

وتتنوع الأغراض الحيوية وتتعدد بالنسبة للأغنية الشعبية فمنها الأغنيات التى تتناول المواسم الزراعية كالحصاد وجنى المحصول وعيد القطن ، والاشادة بالزراعة التى هى مصدر للدخل والرزق واحترام الفلاح لما يبذله من جهد وعرق فى سبيل السهر على رعاية شئونه فى المجال الزراعى وتحسين التربة . ومن هذه الأغانى أيضا ما يرتبط بالأفراح الشعبية وما يصاحب تلك الاغانى من موسيقى شعبية طريفة تشيع في تلك الجنبات التى توفر البهجة والانشراح النفسى ، واضفاء السرور والسعادة على العروسين وعلى الأهل والخلان . ومنها أيضا ما يمس الجوانب القومية التى تدفع الجماهير الى حب الأوطان وتأصيل الانتماء فى نفوس الجماهير واحترام المثل التى يعتز بها ويدين لها بالولاء والاحترام والاقتداء . والدفاع عن الأرض . ومنها أيضا الأغانى التى تحمل عناصر الفكاهة وروح المرح والنوادر الجذابة الشائقة والأمثلة المعبرة الدارجة ومنها الأغانى العسكرية التى توجه الى دفع الجنود وتحريضهم على القتال والاشادة ببسالتهم وقدراتهم على الاقتحام من أجل الدفاع عن كل شبر من أرضهم وتنمى فيهم الحمية وتثير فيهم الحماسة والطموح وركوب الصعاب والأهوال مع التضحية والفداء وخلق الشخصية العربية المصرية النقية التى تستطيع أن تحمى الديار فى ضوء القوة والتهيؤ والاستعداد والثقة بالنفس . ومنها ما يشجع الفرق الرياضية وبث روح الهمة والتنافس من أجل رفع أعلام بلادهم والحصول على قصب السبق والتفوق . ومنها مايتناول الأخلاقيات والسلوكيات والحكم والفضائل الانسانية . وهناك الأغانى الشعبية الدينية التى تبين أهمية الدين من خلال سير الأنبياء والمرسلين والقصص القرآنية ومواقف من حياة الصحابة الأجلاء والقادة العلماء . وهناك الأغانى الوصفية الشعبية التى تتناول بعض الشخصيات ذوى المواقف البارزة فى حياة الشعب ولهم الفضل فى بلوغ الغايات وتحقيق الآمال الواسعة للمواطنين وللوطن . وهناك أيضا مايحفز الصانع فى مصنعه والزارع فى مزرعته والموظف فى مكتبه والحث على مزيد من العطاء كل فى موقعه ، وعلى هذا المنوال كانت الأغنية الشعبية دائما قبسا مضيئا للأجيال ومصدر لالهاماتهم ، وكم كان لها من نتائج عظيمة ومؤثرة .

واذا استعرضنا ثمرات جهود الفنان الشعبى فى مجال الغناء الفيناه من أهم العوامل القوية فى مجتمعنا ولكم أدى من نتائج مذهلة ورائعة لايستطيع امرؤ أن ينكر أثره أو يتجاهل فعله فى نفوس الشعب بأسره فضلا عما يتمتع به من عذوبة ووقع طيب فى ظل الموسيقى الشعبية المطربة المشجية ذات الحنين الجارف والوجد والانتعاش وبعث ذكريات حية حالمة صداحة مشرقة رهيفة ومدوية .

ونحن اذا دققنا النظر فى شتى النماذج من الأغانى الشعبية فسوف نجد أنها تتناول دورة حياة الانسان بحلقاتها المتصلة كالأغانى التى تصاحب أعياد الميلاد وأعياد الربيع وعيدى الفطر والأضحى وحفلات الختان والزار ومناسبات الحزن والوفاة وحفلات الزواج باعتبار أن الأسرة هى القاعدة الأساسية للمجتمع ، الأسرة التى قوامها وعمادها روابط الدم والأبوة ، والتى تجعل الأب صاحب الأمر والسيادة المطلقة والمسئول أولا وآخرا .

والمثل الشعبى يقول : « الأب رب » ومثل آخر يقول : «الأب جلاب والأخ سلاب » كما تشير بعض الأمثال :

« الابن سر أبيه » . وتقول الأمثال كذلك : «ابن الابن الحبيب وابن البنت من الغريب» ويقول مثل آخر : «ابنى فى ملكك وملك غيرك لأ ، وربى أبنك وابن ابنك وابن بنتك لأ » .

ومن المعلوم أن التسلسل الطبيعى هو للسلطة الابوية وكان الأبناء هم سر آبائهم أجنحة لاخوتهم، فان الاخوة الأشقاء أقرب فى التصور الشعبى من الاخوة غير الأشقاء والأمثال تقول : «أخوك من أبوك زى القوم اللى نهبوك ، وأخوك من أمك رقعة فى كمك » .

وإذا كانت العصبية الأبوية هي السائدة ، فإن العصبية هنا تجسم الكثير من العلاقات في انظمة الزواج والأسرة فالمثل يقول : « آخذ ابن عمي واداريه في كمي » .

والأغاني الشعبية التي نحن بصددها هي التي تردد المعاني السابقة نفسها ، وتبرز أيضا قيمة وتقاليد من أمثلة هذه الأغاني ما تردده فتاة صعيدية :

وحياة أبوي ودراع أبوي
ماخد السجا

جلبي عليه جلبي عليه
من شيلة الجربه

وحياة أبوي ودراع أبوي
ما ناخد الزبال

يصبح يجول يصبح يجول
زبل الحمام بكام

وحياة أبوي ودراع أبوي
ما ناخد النجار

جلبي عليه جلبي عليه
من شيلة المنشار

وحياة أبوي ودراع أبوي
لنا خد الشبعان

يصبح يجول يصبح يجول
فتي فطير بدهان

ونحن نجد أمثلة لهذه الأغاني في أغاني البنات في أوربا وقد ذكر « الكسندر كراب » أغاني ألمانية وفرنسية تردد المعاني التي قالها الشاعر « روبرت بيرنز » ماذا تستطيع شابة أن تفعل مع عجوز انه دائم الشكوى من الصباح الى المساء يسعل ويلهث طول النهار ، ويتثاءب وينام تتثلج أطرافه انه يهمهم ويتلعثم ويسب ويشتم ، ما ابشع اليوم الذي تقابلت فيه مع الرجل العجوز، انه أحمق غيور . ولقد رتبت لي خالتي وسأبذل جهدي وأنفذ ارادتها ..وأغضبه واعذبه حتى أحطم قلبه .. وفي أيرلنده » أغنية من الطراز نفسه تقول :

« أحبني رجل عجوز وخطبني .. خطبني رجل عجوز .. وتزوجني واأسفاه .. أيتها العذارى لا تتزوجن رجلا عجوزا .. مهما تطل بكن الحياة ..

وفي ألمانيا عينة مماثلة تقول : « أختار رجل شريف أصلع الرأس أجمل فتاة من فتيات القرية ..

ولكنها فضلت عليه جنديا ، وراحت تقنع العجوز أن الأفضل له أن يموت .

والاحساس العام في مثل هذه الأغاني هو أن الزواج ينبغي أن يكون متكافئا محققا للاستقرار والراحة النفسية . والطمأنينة ورضا القلب واقتران العقل مع العاطفة .

وهناك أغنية تدور في هذا المدار فتقول :

صايغ مليون .. اعمل لي دبلتي .. واكتب لي عليها خالتي وعمتي .. وارسم لي عليها .. أمي وخيتي .. وارسم لي عليها اوضه مضلله .. وشجرة مفرعة .. للعز ياوله .. محبوبي وبنا .. في الأوضه ياوله .. أياصايغ الأمرا .. أعمل لي دبلتي ..

ومن المسلم به أن الأغاني الشعبية تشير اشارات كثيرة الى التشكيل الفني والتصميم الزخرفي فكلما يرسم الفنان الشعبي وحدات زخرفية معينة على جدران بيت العريس تشير أغاني الزواج الى التطريز الذي يكون على صدر العريس وطاقيته، وعلى ثوب العرس ، وتكاد الوحدات الزخرفية بدءا من النقطة والخط في اتجاهاته وأوضاعه المختلفة وتكرير العناصر الهندسية وهذا التكرير يحدث أيضا في الأغاني وكذلك المعايير الجمالية، فان بعض الأغاني تشير الى ما يضيفه التجميل ومثال ذلك أغاني الحناء ومنها الأغنية التي تقول:

يا صغيره ياحبة اللوليه
ليها أيادي والعيون عسليه
وليها عمايم في البلاد عظمانه
يا صغيرة ياحبة المرجانه
ليها أيادي والعيون نعسانة
ليها أيادي الحنه تحلى فيها
وليها عمايم في البلاد عضمانه
يا صغيره يا حبة اللوليه
لبست حلق الماظ وجاتني حافيه
راح الهزال مني وجاتني العافيه

والفنون الشعبية تقترن وتتداخل وتتواصل وتتشارك فى مناسبات الزواج ، فالهدايا تتبادل بين العريس والعروس لاتحمل طابع الفن التقليدى وحده ، بل تصاحبها الأغانى التى تشير اليها مواكب الزفة ، والجهاز لايضم فقط نماذج الصناعات الشعبية ويفصح عن مزاج محدد بالنسبة للألوان وتشكيل المواد وتجهيزها بل هو يضم أيضا أغانى الأنتقال من مكان الى مكان ومن مرحلة الى مرحلة أخرى تالية .

وليالى الحناء والزفة والصباحية تشتمل أيضا على نماذج من الصناعات الفنية ذات القيم الجمالية، وكذلك على أغانى هذه المناسبات ، فحادثة الزواج اذن أشبه ما تكون بلقاء بين فنون الغناء والرقص والتطريز والتشكيل والتركيب والصناعات الصغيرة ذات القيم الجمالية والنفعية .

وهذا معناه أن جانبا من الفنون يمكن الاستغناء عنه فى مجال الدراسة ولنتذكر الأغنية التى تقول :

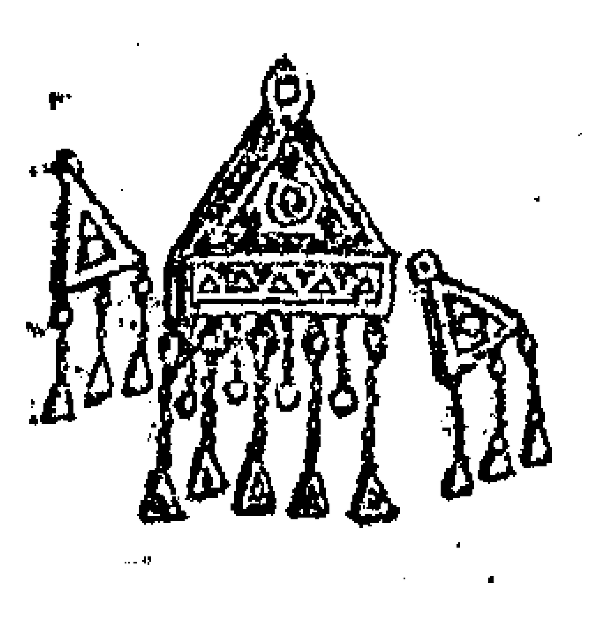
أنا الديك الأخضر الأخضر
أمشى على الحيط وأتبختر
ومرات أبوى دابحانى
وأبوى يكلنى حامى
واختى العزيزة تلم فى عضامى

وهذه الأغنية تبغض فى زواج الرجل من زوجة أخرى وهناك عدد هائل من الأمثلة التى تفسرها الأغنية الشعبية بكل دقة ووضوح . ولكن يهمنا فى المقام الأول منها أنها تحقيق وتأكيد لقيمة عميقة تقصد لذاتها وهى من قيم العادات والتقاليد العريقة والسلوك والضوابط الخلقية ، كما تحمل فى تضاعيفها الحكمة الرفيعة والمنطق الأصيل والاشارة الهادية الى الجوانب الخلقية ، وتفادى الأخطاء التى قد يقع فيها المرء فى حياته نتيجة البعض من التصرفات الجامحة المنحرفة . والارث الشعبى مملوء بهذه الكنوز النفسية ، والأمثال التى تترجمها الأغانى التى لها تأثيرها القوى فى مجال التوجيه والتربية والتعليم .

والمفروض أن نعيها جيدا ونحفظها معتزين بها وبمضامينها وما تشير اليه من المعانى الانسانية الدقيقة وما يسودها من توجيه راشد يعمق مفاهيم الشعب ويصقل خبراته ومحاولة تطويعها لما يلائم مجتمعنا وما يسود مناخه من قيم موروثة وتقاليد راسخة تتمشى مع ميول الوقت وروح العصر مع المحافظة على جوهرها وجذورها حتى لا نبتعد عن محيطنا ومظاهر حياتنا وفلسفة شعبنا .

ومن واقع هذه الأمثال وأغانيها ينبغى للفنان الشعبى التشكيلى أن يعرف كيف يتخير المادة الخام التى عن طريقها يستطيع أن يصوغها ويستثمرها أفضل استثمار فى انجازاته الفنية بلغته التشكيلية التى يتميز بها ، وأن يستهدف الغاية من تسجيلها من جوانبها الصالحة وتصفية عناصرها من أية شائبة .

ولعل من دواعى الانصاف أن نعيد حساباتنا مع الفنان الشعبى التشكيلى ، وأن نقدر له بمزيد من الاحترام ومن الفخر ما يقدمه من عطاء فكرى وفنى من خلال تصويره الجمالى لهذه الأغانى الخالدة بأسلوبها الفطرى السمح ومعانيها الجليلة العميقة وتوجيهاتها الرقيقة السديدة من أجل الوصول الى مزيد من النفع والكسب الفنى عن طريق ابداعاته التى ترقى وترتفع الى المستوى الحضارى المأمول ، وأن تظل الفنون الشعبية عالية الشأن موطدة الأساس .



العناصر الشعبية والقومية
فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين

د. زين نصار

يظل التراث الشعبى على الدوام معينا لا ينضب ، ينهل منه كل متعطش للغوص فى أعماقه ، وكل راغب فى البحث عن الأصالة فى حياة أى شعب من الشعوب . وقد وجد المؤلف الموسيقى المصرى فى التراث الشعبى لبلاده مصدرا فياضا للالهام الفنى ، وباعثا على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية ، وتستند أساسا على عناصر من التراث الشعبى ، سواء باستخدامه للألحان الشعبية ، أو للآلات الموسيقية الشعبية مثل (الربابة أو السلامية ... وغيرها) أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها مثل آلات (الناى ـ العود ـ القانون ـ الدف ـ الطبلة) . وسوف نقدم أمثلة على كل ذلك فى وقت لاحق . ولكن قبل ذلك نلقى نظرة سريعة على مؤلفى الموسيقا المصريين ـ الذين قسمتهم من قبل الى أجيال ثلاثة ـ على النحو التالى :

جيل الرواد : ويتكون من يوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) وأبو بكر خيرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) . وهم من محبى الموسيقا ، وقد درسوها بجانب دراستهم التقليدية . وبعد تخرجهم فى الجامعة مارسوا التأليف الموسيقى ، وقدموا أعمالا متنوعة وباقية ، فكان لهم فضل الريادة فى عدة مجالات.

الجيل الثانى : وقد درس أعضاؤه الموسيقا دراسة متخصصة ، ومارسوها عزفا وتأليفا ، واكتسبوا عيشهم منها . ومن هذا الجيل نذكر : ابراهيم حجاج (١٩١٦ ـ ١٩٨٧) عبد الحليم نويرة (١٩١٦ ـ ١٩٨٥) ـ عزيز الشوان (١٩١٦) ـ حسنين جنيد (١٩١٨) ـ كامل الرمالى (١٩٢٢)ـ على اسماعيل (١٩٢٢ ـ ١٩٧٤) ـ عطية شرارة (١٩٢٣) ـ رفعت جرانة (١٩٢٤) جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨) ـ ميشيل المصرى (١٩٣٣) .

الجيل الثالث : وقد درس أعضاؤه الموسيقا دراسة متخصصة فى سن مبكر ، سواء فى كونسيرفتوار القاهرة أو فى دراسات مناظرة له. ومن أعضاء هذا الجيل نذكر : جمال سلامة (١٩٤٥) ـ عمار الشريعى (١٩٤٨) ـ هانى مهنى (١٩٤٨) ـ عمر خيرت (١٩٤٨) .

وقد اتخذ الابداع الموسيقى للمؤلفين المصريين عدة صور نذكر منها :

١ ـ استخدام الألحان الشعبية المحليـــة فى صياغـات أوركستراليـة ، وتقديمهـا فى ثوب جديد ، يتناسب مع مدى استفادة كل مؤلف من دراساته لأساليب تأليف الموسيقا العالمية ، ومدى المامه بتراث بلاده الموسيقى الشعبى والتقليدى ٠

٢ ـ استخدام آلات موسيقية شعبية وتقليدية محلية ذات ألوان صوتية متميزة ومرتبطة بالبيئة التى عرفت فيها ٠

٣ ـ وضع العناصر المختلفة فى مؤلفاتهم داخل اطار مؤلفات موسيقية عالمية مثل : (المتتالية ـ السيمفونية ـ القصيد السيمفوني ـ الكونشيرتو المنفرد) ٠ وقد حـاول كل منهم وضـع مضمون محلى داخل اطار تلك المؤلفات العالمية الشكل ٠ وفيما يلى تستعرض العناصر الشعبية والقومية فى أعمـال بعض مؤلفى الموسيقـا المصريـين من الأجيال الثلاثة :

اولا : أبو بكر خيرت : (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) ٠

١ ـ **السيمفونية الثانية** : (الشعبية) فى مقام صول الصغير ،مصنف (٢١) ٠ وقد أتم أبو بكر خيرت كتابـة هـذه السيمفونيـة فى صيف عام ١٩٥٥ ٠ وقد نشأت فكرتها عنده منذ أن كان بعض أصدقائه يستمعون ذات ليلة الى تسجيل لكونشيرتو البيانو الأول الذى كتبه ، فلما سئل، لماذا لاتحاول كتابة سيمفونيـة تقوم على ألحـان مصريـة ؟ نشب الجـدل بينهـم وكان من رأى أكثرهم أن الألحان المصرية وهى ذات طابع غنائى رخو ، لايمكن صياغتهـا فى نمـوذج السوناته الدرامى التكوين الذى يحتاج الى بناء التقابل بين اللحنين الأساسيين المتعارضين ٠ ولكن المؤلف لم يوافقهم على ذلك وأصر على امكان انجـاز تلك الصياغه فى سيمفونية على أساس ألحان مصرية ٠ وفى صيف نفس العام بدأ خيرت فى هذه المحاولة وأتم كتابة السيمفونية الثانيـة (الشعبيـة) ٠ والواقع أنه قد نجح فى محاولته من حيث أمكان صياغة الألحان المصريـة لبنـاء سيمفونيـة كما استخدم آلات الأوركسترا السيمفونى بـدلا من الآلات الموسيقية العربية المعروفـة فى مصاحبـة أغانى التخت ٠ وتشتمـل السيمفونية الشعبية على أربعة حركات جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : « متوسطة السرعة » تشتمل على لحن أساسى يتفرع الى الحان أخرى جميعهـا ذات طابع غنـائى ٠ ويعتمـد المؤلف على الأقسام الثلاثة المعروفة لصيغـة السوناتا وهى أقسام : (العرض والتفاعل واعادة العرض) ٠

الحركة الثانية : « بطىء وشجى وهى مصاغة من لحنين استعار المؤلف أولهما من دراسة كتبها للبيانو ، والثانى ذو طابع شعبى بارز من وضعه أيضا ، يقوم فيه المؤلف بتصوير الرقص الشعبى المعروف « رقص العصـا ـ التحطيب » ٠ وفى الختـام يعرض اللحن الأول بالأوكسترا كاملا ، مع تذييل يبرز روح اللحنين تحت أضواء جديدة ٠

الحركة الثالثة : « سريع ورشيق » فى أسلوب الاسكرتسو Scherzo ، وتقوم أيضا على لحنين ، الأول راقص متوثب يعرف ب « الرقص الاسكندرانى » الذى يؤديه أبناء الاسكندرية فى « زفـة العريـس » ، وتستعرضـه آلات النفـخ بالتناوب بينها ٠ واللحن الثانى لحن قوى تعزفه المجموعة الكاملة ويتصل ختام هذه الحركة ببداية الحركة الرابعة والأخيرة مباشرة عن طريق أنغـام طويلة تعزفها مجموعة آلاته الكورنو ٠

الحركة الرابعة : « ختام سريع » ٠

وهى مكتوبة فى صيغة الروندو المطولة الى الحـد الذى يمكن معه تسميتها بالقصيـد السيمفونى ، خصوصا وأن المؤلف نفسه قد رسم لهذه الحركة دون غيرهـا من حركـات السيمفونيـة برنامجـا تصويريا ، اذ أراد فيه أن يصور رحلة نهر النيل وهو يجرى من منبعه الى مصبه ، فتبدأ الموسيقا بنداء قوى تؤديه مجموعة آلات الكورنو ، ودقات من الطبـول تنبؤنـا أننـا فى أواسط القـارة الأفريقيـة ، حيث ينبـع النهر العظيم ، ويرمز المؤلف الى النهر نفسه بلحن متوثب سريع يسير دائما على نسق الفوجة ، من مجموعة الوتريات ، يتكرر دائما خـلال هذه الحركة ثم يعقبه بلحن استطرادى يرمز به الى السودان وهو لحن راقص يمكن تبينه بسهولة ، وعندمـا يصل النيـل الى مصر يسمع لحن يمثل الانتصار ، وهو ذو طابع

عسكرى ، يتبع ذلك استعراض سريع لعدة ألحان من حركات السيمفونية متطابقة مع لحن النيل ، ثم يختتم المؤلف السيمفونية بلحن نشيد الانتصار العسكرى بكامل آلات الأوركسترا فى قوة ، ومن مقام صول الكبير .

٢ ـ المتتالية الشعبية :

وقد أتمها أبو بكر خيرت فى أواخر عام ١٩٥٨ ، وفاز عنها بجائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسيقى عام ١٩٥٩ . وقد كتب خيرت هذا العمل على أساس بعض الألحان الشعبية التى كان يتغنى بها فى صباه . وجاءت المتتالية مكونة من ست مقطوعات ، على النحو التالى :

الأولى : بعنوان « مدخل » وهى مكتوبة على أساس قالب مؤلفات البشرف المعروفة فى الموسيقا العربية التقليدية . ويتكون البشرف عادة من أربعة أقسام رئيسية تسمى كل منها (خانة) ويفصل بين كل خانة وأخرى جزء أصغر يسمى (تسليم) ويختتم به البشرف .

الثانية : بعنوان « أغنية وقانون » وفيها استخدم المؤلف آلة القانون العربية مع الاوركسترا السيمفونى ـ وان لم يكن أول من فعل ذلك ـ وقد استخدمها بحذر شديد ، فلم يمزج بين دورها ودور آلات الاوركسترا المختلفة ، وانما بدأ بمقدمة أوركسترالية انتهت بالتمهيد لعازف القانون المنفرد ليصول ويجول مستعرضا قدراته التكتيكية وبراعته فى الانتقال بين المقامات الموسيقية المختلفة ـ وقد قام بالعزف فى الاسطوانة المسجلة عليها المتتالية ، عازف القانون الراحل عبد الفتاح منسى (١٩٢٤ ـ ١٩٩٠) ـ وبعد أن ينهى دوره يعود الاوركسترا للعزف ، حيث يختتم المقطوعة .

يلى ذلك خمس مقطوعات بناها المؤلف على أساس ألحان الأغانى الشعبية التى كان يتغنى بها فى صباه ، لجمال ألحانها وبساطتها . وقد جاءت تلك المقطوعات على النحو التالى :

المقطوعة الثالثة : وهى مبنية على لحن الأغنية الشعبية (عطشان ياصبايا) ، وقد جاء فى صورة المارش ، ويعزف بقوة وسرعة . وتبدأ الموسيقا بعزف من آلة التمبانى والكاسات النحاسية وباقى آلات الاوركسترا ، ويؤدى اللحن آلات الكورنو ، ثم يتبادل عزفه آلات النفخ الخشبية والوتريات ، وتختتم المقطوعة فى هدوء .

المقطوعة الرابعة : وهى مبنية على لحن أغنية (يامة حلوة ومنين أجيبها) . وتبدأ بنغمات طويلة من آلات النفخ الخشبية تساندها الوتريات ، ثم يعزف اللحن على التوالى كل من : (الفاجوت والكلارينيت ـ الكلارينيت ـ الكورنو ـ الفاجوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت) ، تصاحبها الوتريات بالعزف نبرا Pizzicats ، مع آلة الدف .

يلى ذلك فقرة تعزفها الوتريات نبرا ، ثم يعزف اللحن على التوالى كل من : (الكلارينيت ـ الفلوت ـ الكلارينيت ـ الفلوت ـ الوتريات ـ الكلارينيت ـ الوتريات) ثم تعزف اللحن آلات النفخ الخشبية حيث تختتم المقطوعة فى هدوء .

المقطوعة الخامسة : وهى مبنية على لحن الأغنية الشعبية السورية (بفتة هندى) ، وقد كتب فى صورة المارش ، وتعزف بقوة ويؤدى لحنها على التوالى آلات . (الترومبيت ـ آلات النفخ الخشبية ـ الوتريات) حيث تختتم فى قوة وسرعة .

المقطوعة السادسة : وهى مبنية على لحن أغنية (وجننتينى يابنت يا بيضة) لداود حسنى . وتبدأ بعزف من الوتريات ثم تتبادل عزف اللحن الآلات التالية (كلارينيت ـ الوتريات ـ فلوت) وينتهى المقطوعة فى رقة وهدوء .

● **المقطوعة السابعة والأخيرة** : وهى مبنية على لحن (انصتوا أيها الصحاب) الذى يغنيه العسكرى « زعبلة » قبل ذهابه للقتال ، فى أوبريت (شهرزاد) لسيد درويش . وقد جاءت الموسيقا فى صورة المارش القوى السريع ، وتبدأ بعزف من آلات الايقاع ، ويؤدى اللحن الأساسى آلة (الترومبيت) ثم تشارك باقى آلات الاوركسترا فى عزف اللحن بقوة ، حيث تقوم آلات النفخ وآلات الايقاع بالدور الأساسى فى موسيقا هذه المقطوعة ، التى تختتم فى قوة ووضوح .

٣ ـ السيمفونية الثالثة : فى مقام دو الكبير عمل رقم (٢٣) « الحركة الثانية » وقد أتم خيرت هذه السيمفونية فى أواخر أبريل عام ١٩٥٨ . وجاءت حركتها الثانية بطيئة وشجية . وكتبها المؤلف فى صيغة اللحن وتنويعاته . وقد بناها على أحد ألحان سيد درويش فى أوبريت « شهرزاد » ، وهو اللحن الذى يناجى فيه العسكرى (زعبلة) خطيبته ، وهو لايزيد عن ثمانى مازورات أضاف اليها المؤلف أربع مازورات مع وضعه لاعادة الجملة الموسيقية الى مقامها الأساسى.

وهو مقام (صول الكبير) . وقد أعاد خيرت تقديم اللحن فى سبع تنويعات أوركسترالية : الأول جاء هارمونيا وفيه يظل اللحن محتفظا بصورته الأصلية مع ادخال مركبات هارمونية مصاحبة له فى صورة الأربيج وتؤديها آلة الهارب،

ومن التنويع الثالث وحتى السادس تسمع تنويعات ميلودية وكونتر ابونطية وايقاعية . وفى التنويع السابع والأخير يبدأ اللحن فى العودة الى صورته الأصلية وتعزفه الأوركسترا كاملة ، وينتهى هذا الجزء بتذييل ختامى تستعرض فيه روح الألحان تحت أضواء جديدة .

٤ـ الافتتاحية الشعبية : فى « مقام فا » الكبير من المجموعة رقم (٢٦) . وقد أتمها أبو بكر خيرت فى يناير ١٩٦٠ ، وأهداها الى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر . وفى هذه الافتتاحية ـ وهى افتتاحية تصويرية ـ يستغل خيرت بعض الألحان المميزة لأغانى سيد درويش فى صياغتها . فبناها على أساس لحنين متعارضين فى الطابع من ألحان أوبريت (شهرزاد) كما استخدم لحنا فرعيا من أوبريت (العشرة الطيبة). فجاء اللحن الأول نشيطا وله كل صفات اللحن الأول فى صيغة السوناتا ، وجاء اللحن الثانى غنائى الطابع . ويتقابل هذان اللحنان فى الاستعراض وفى التفاعل . ثم يدعم اللحن الأول بألحان أخرى من تأليفه تؤديها الآلات الوترية أحيانا وآلات النفخ الخشبية أحيانا أخرى ، فيما يشبه طابع (التقاسيم) ثم يسمع لحن ثالث قبيل اعادة العرض، حيث يستعاد اللحنان الأولان فى مقام (فا) الكبير يعقبه ذلك ختام سريع للافتتاحية من كل آلات الاوركسترا .

ثانيا : كامل الرمالى (١٩٢٢) .

المتتالية الاوركسترالية (صور شعبية) :

أتمها المؤلف عام (١٩٦٨) وقدمت لأول مرة فى التاسع والعشرين من يونيو ١٩٦٨ ، وعزفتها أوركسترا القاهرة السيمفونى . وتتكون المتتالية من خمس مقطوعات بناها المؤلف على ألحان شعبية مصرية جاءت على النحو التالى :

المقطوعة الأولى : مبينة على لحن (ياحسن يا خولى الجنينة) وهو لحن شائع وقد أعاد المؤلف صياغته بأشكال متنوعة . وتؤديه مختلف آلات الأوركسترا على التوالى ، كما أن اللحن يظهر أحيانا فى صورة ايقاعية ، ويلاحظ استخدام آلة الكاستانيت بوضوح فى هذه المقطوعة .

المقطوعة الثانية : (دعاء) ولحنها ذو طابع دينى ، ويغلب عليه الوقار ، وتؤديه آلات النفخ الخشبية والنحاسية فى صورة شذرات لحنية متتالية وتصاحبها الوتريات بالعزف نبرا ، كما تقوم آلات : الطبلة الجانبية والمثلث والاكسيلوفون والهارب ، بدور بارز .

المقطوعة الثالثة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (سلم على) ويعرضه المؤلف فى لغة هارمونية ، وكتابة أوركسترالية فعالة ، وهو يستنبط تآلفاته الهارمونية من طبيعة الألحان المصرية . وتبدأ المقطوعة بعزف من آلة الفاجوت ، ترد عليها آلات التشيللو ، ثم يتناوب عزف اللحن مع آلات النفخ الخشبية آلتا الهارب والطبلة الجانبية ، وبعد ذلك تقوم الوتريات بعزف اللحن الذى يظهر فى كل الحالات فى صورة شذرات لحنية ذات طابع ايقاعى .

المقطوعة الرابعة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (حب العزيز الربعه بقرش) وهو لحن يتمتع بايقاعات بارزة . تتبادل عزفه آلات النفخ والآلات الوترية .

المقطوعة الخامسة : وهى مبنية على لحنى (زفة العروسة) و (آه يا زين) . واللحن الأول شائع وله طابعه المعروف . أما اللحن الثانى فقد سبق استغلاله فى أكثر من عمل فى الموسيقا العربية المتطورة . وتبدأ المقطوعة بعزف لحن (زفة العروسة) وتتبادل عزفه آلات (الفاجوت والأوبوا

والترومبيت) ، ثم يسمع لحن (آه يا زين) وتعرفه على التوالى آلات (الفيولا والتشيللو والأوبوا والكلارينيت والوتريات ثم آلات النفخ النحاسية) • ويلاحظ هنا أن المؤلف قد استخدم لغة هارمونية مناسبة للألحان الشعبية التى تناولها ، فقدمها بلغة موسيقية حديثة يغلب عليها عنصر الايقاع ، كما تتميز هذه المعالجة بالوعى الناضج للمناطق الصوتية للآلات الأوركسترالية المختلفة •

ثالثا : عطية شرارة : (١٩٢٣) •

١ ـ كونشيرتو العود والأوركسترا ، فى مقام الحجاز كاركرد :

وقد كتبه المؤلف فيما بين عامى(٨٣/١٩٨٤)• وحاول فيه استغلال الموسيقا الأوروبية ، وتطويعها لخدمة الموسيقا العربية ، فهو قد استغل نموذج الكونشيرتو الأوروبى أحسن استغلال ، ويقدم من خلاله الألحان السلسة ، والتى تبرز امكانيات آلة العود • ويتكون الكونشيرتو من ثلاث حركات جاء تعلى النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة وتستهل بمقدمة فخمة من الأوركسترا ، ويشارك عازف العود فى الأداء مظهرا امكانياتهذه الآلة العتيدة ، ثم يتتابع الأداء المتبادل بين العازف المنفرد والأوركسترا ويكرر الجملة الاستهلالية بشكل مختصر ، وتتميز هذه الحركة باللغة الهارمونية الرصينة والكتابة الأوركسترالية الفعالة • ويلاحظ بوضوح أن الألحان التى يؤديها عازف العود مستوحاة من أسلوب الأداء المعروف فى تراث الموسيقا العربية الكلاسيكية •

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية الطابع وتفيض الحانها بالايقاعات العربية • ولقد حاول عطية شرارة أن يستغل أسلوب الأداء التقليدى فى الموسيقا العربية أحسن استغلال ، ثم يقدم عازف العود (كارنسا) فى شكل تقسيم ذات طابع شجى • وتختتم الحركة من آلة العود بمصاحبة الوتريات الغليظة الصوت تعزف نبرا فى ايقاع عربى رصين • وقدبنى المؤلف هذه الحركة على اللحن الشعبى المعروف (أيوب المصرى) •

الحركة الثالثة : سريعة وتستهل فى فخامة من الأوركسترا والعازف المنفرد • ويمكن القول بأن هذه الحركة تعتمد على ايقاع عربى راقص ومتوثب • ويقدم عطية شرارة سلسلة من الألحان ذات الجمل اللحنية السلسة التى تشبه الى حد كبير فى طبيعتها الألحان الشائعة ، وتقدم هذه الالحان فى بعض الأحيان مجزأة من العازف المنفرد والأوركسترا • ويختتم الكونشيرتو فى جو عربى بهيج • ونلاحظ أن المؤلف يظهر هنا براعة عازف العود المنفرد سواء فى أداء الألحان باحساس عربى واضح أو فى أدائه للفقرات السريعة الصعبة والمعقدة •

٢ ـ الكونشيرتو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٧٧)• وبنيت حركته الثالثة على اللحن الشعبى المعروف (يانخلتين فى العلالى) • وفى هذا العمل يعتمد المؤلف على بعض الجمل والألحان السلسة ، ويستغلها أحسن استغلال فى لغة هارمونية رصينة تساعد على بروز طبيعة ألحانه المصرية ، التى لا تشكل أية صعوبة بالنسبة للمستمع الذى تعود على سماع الموسيقا العربية التقليدية • ونلاحظ أن المؤلف قد استخدم مقاما موسيقيا مشتركا بين الموسيقا العربية ، والموسيقا الأوروبية وتفنن فى ابراز امكانيات آلة الفيولينة (الكمان) فى أداء الألحان المصرية ذات الطابع السلس • ويمكن القول بأن هذا الكونشيرتو يجمع بين أسس الصياغة الأوربية وسلاسة الألحان العربية ورصانة الهارمونية العالمية فى توافق وانسجام •

٣ ـ الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا ، مقام دو الصغير :

وقد كتبه المؤلف عام (١٩٧٧) وفاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسقى عام (١٩٨٣) • وجاء الكونشيرتو فى ثلاث حركات على النحوالتالى :

الحركة الأولى : وقد بناها المؤلف على اللحن الشعبى المعروف (ياحسن ياخولى الجنينة يا حسن)• وتبدأ الحركة بعزف من الأوركسترا، يسمع بعدها عازف الفيولينة المنفردة ليقدم اللحن

أولا محورا ، ثم يقدمه فى صورته الأصلية ، ويعزفه بمصاحبة الدف ، وبعدها يقدم العازف المنفرد فقرات تكنيكية لأظهار براعته ، ثم مايلبث أن يعود اللحن فى صورته الأصلية من جديد • ثم يتبادل العازف المنفرد أداء اللحن تارة مع الآلات الوترية ، وتارة أخرى مع آلات النفخ ، حتى تختتم الحركة فى قوة ووضوح •

الحركة الثانية : بطيئة وذات طابع غنائى ويقدم فيها المؤلف اللحن السابق محورا وبصور مختلفة ، وقرب نهاية الحركة يؤدى العازف المنفرد فقرات تظهر براعته التكنيكية •

الحركة الثالثة : سريعة ونشيطة وهى مبنية كذلك على نفس اللحن الشعبى (ياحسن ياخولى الجنينة) • وتبدأ بعزف من الأوركسترا ، ثم يسمع العازف المنفرد ، وبعدها يؤدى الألحان بالتبادل مع بعض آلات الأوركسترا أحيانا ، ومع الأوركسترا كاملا فى أحيان أخرى ، حتى تنتهى الحركة فى قوة ونشاط •

٤ ـ كونشيرتو الناى ، فى مقام الراست :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٨٠)• وحركته الثالثة مبنية على لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين • وقد جاء الكونشيرتو فى ثلاث حركات على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة ويظهر فيها الناى منذ اللحظة الأولى بطابعه المميز مؤديا ألحانا مسترسلة ، ثم يتبادل الحوار اللحنى مع باقى الآلات المصاحبة له ، حتى تختتم الحركة •

الحركة الثانية : بطيئة ويغلب عليها طابع الهدوء والتأمل •

الحركة الثالثة : سريعة ، ويسمع خلالها لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين ، ويؤديه عازف الناى منفردا ، ثم يتبادل الحوار الموسيقى مع باقى الآلات ، ثم يقدم فقرة تشبه الكادنزا ، يستعرض فيها عازف الناى براعته فى الأداء وخاصة فى الجانب التكنيكى ، ثم ينضم لباقى أعضاء الفرقة حتى تختتم الحركة فى سرعة وقوة

● **المتتالية العربية :**

وترجع هذ المتتالية العربية الى عام ١٩٦٨ ، وقد كتبها عطية شرارة خلال عمله فى البلاد العربية فى ذلك الوقت • وتتكون هذه المتتالية من سبع مقطوعات جاءت على النحو التالى :

- مقدمة أندلسية •
- لحن من صعيد مصر هو (يا أبو سنه دهب لولى) •
- موشح (لما بدا يتثنى) •
- لحن من سوريا ولبنان (حول يا غنام) •
- لحن من تونس هو (اليف ياسلطانى) •
- لحن من ليبيا هو (جايبلى جيته من فم الباب) •
- لحنفولكلورى مصرى هو (الحنة ياقطر الندى) •

وقد صاغ عطية شرارة فى هذه الباقة من الألحان العربية الشائعة ، متتالية عربية ، وهى تتميز بالتلوين الأوركسترالى واللغة الهارمونية الرصينة ، وتعكس أسلوب الفنان عطية شرارة فى استغلال الألحان العربية فى محاولة جادة لاعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوربية ، وتطويعها لخدمة الموسيقا العربية المحلية ، والتى قدمها هذه المرة فى نموذج المتتالية المعروف فى الموسيقا الأوروبية •

وهكذا نجد ان عطية شرارة قد استخدم آلات موسيقية عربية ، كما استخدم مقامات موسيقية عربية ، والأهم أنه قد استخدم الألحان الشعبية المحلية فى صياغة أوركسترالية ، فقدمها تحت أضواء جديدة وباسلوب متطور •

رابعا : رفعت جرانة (١٩٢٤) •

١ ـ السيمفونية العربية :

كتبها رفعت جرانة عام ١٩٦٢ ، تحت تأثير فكرة الوحدة العربية التى كانت مطروحة بقوة على الساحة السياسية آنذاك من خلال آراء الرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر • وقد اعتمد فيها المؤلف الى جانب استخدامه للألحان الشعبية العربية الأصيلة ، على استخدام الايقاعات العربية ، فاستغل ميزان السماعى الثقيل $\frac{10}{8}$ فى الحركة الثالثة من السيمفونية • وتعتبر هذه السيمفونية العربية خطوة كبيرة نحو

استخدام القوالب الموسيقية العالمية فى موسيقانا العربية المتطورة : وقد جاءت حركات السيمفونية الأربعة على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة ومبنيـة على اللحنين الشعبيين (عطشـان يا صبايا) و (خـد البزه واسكت) • وقد استطـاع المؤلف أن يستغـل امكانيـات الاوركـسترا السيمفونى الكبير فى عرض ألحانه وفى استثمارها ، مستغلا قدراته على الكتابة الأوركسترالية الفعالة •

الحركـة الثانيـة : معتدلـة السرعـة وفى استطالة ، وهذه الحركة بوليفونيـة الأسلوب ، وتعتمد على بعض الألحن الشدئعة نذكر منها لحن (آه يازين) •

الحركة الثالثة سكرتسو "Scherzo" يفيض بالحيوية ويعرض خـلاله المؤلف اللحن المعروف (على دلعونه) يلى ذلك قسم الثلاثية ، ويستغل المؤلف فى هذه الحركة الايقاع العربى الصميم $\frac{10}{8}$ وهو السماعى الثقيل ، مما يعطى هذا القسم بصفة خاصة ، والسيمفونيـة بصفة عامة ، لونا مميزا ثم يعـاد الاسكرتسو مرة ثانية •

الحركة الرابعة : تستهل بمقدمة بطيئة وذات طابع غنائى يبرز خلالها اللحن الشائـع (حول ياغنـام) يلى ذلك القسم الأساسى من الحركـة ولحنه الأساسى هو نفسه لحن المقدمة ، أما اللحن الثانى فيقدم من الكورانجليه ، وهو يعتمد على لحن الأذان (الله أكبر) ويستعرضه المؤلف من المجموعـات المختلفـة • يلى ذلك قسم التفاعـل والتطور متبوعا باعـادة عرض المـادة اللحنيـة الأساسية ، وتختتم الحركة فى رقة ونعومة •

٢ ـ كونشيرتو القانون والأوركسترا :

أتمـه المؤلف فى الخامس عشر من أكتـوبر عام ١٩٦٦ • وفى هذا الكونشيرتو استخدم آلة موسيقية محليـة ، كما بنى حركاته الثـلاث على الحان دينية اسلاميـة • وقد جـاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : متوسطة السرعة Allegro Moderato ، وتعتمد على التكبيرات والتهليلات التى تتردد فى صلاة العيد فى الأقطار الاسلامية ، وتقدمها أولا الأوركسترا كاملة فى قوة ووضوح ، ثم يؤديهـا العـازف ويعيـد تقديمهـا باشكال مختلفـة • وتتميز هـذه الحركـة باستخـدام الايقاعات العربية الأصيلة ، ويزيد تتابعهـا فى عرض الموسيقا فى قوة وحيوية •

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية Andante Molto Cantible وتبدأ فى نعومة ثم نستمع الى لحن تمهيـدى من آلة القانون يتميز بالصفاء ويعتبر خير ممهد للحن الأساسى للحركة « طلع البدر علينا » الذى يتردد فى الأسماع منذ هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة ، وتقدمه أولا آلات النفخ النحاسية ، ثم تستعرض الآلات الوترية فى قوة وعنف وتجاوبها آلات النفخ الخشبية فى تسلسل يتميز باليسر والسهولة مع عرض كامل لامكانيات آله القانون •

الحركة الثالثة : سريعة دون اسراف Allegro ma non troppo وتعتمد على لحن الآذان الذى يتردد فى الأقطار الاسلامية للدعوة للصلاة • ويبدأ العازف المنفرد بتقـديم اللحن الأساسى ثم يتبعه الأوركسترا كاملا بعرض سريع للحن ، وبعد فقرة انتقالية نستمع الى الألحـان الأساسية للحركات السابقة فى أشكال مختلفة ومتداخلة فى أسلوب كونترابونطى لم نالفه من قبل فى المؤلفات العربية ، وتختتم الحركة فى قوة وعنف • وهكذا نجد أن رفعت جرانة قد استخدم آلة موسيقية محلية ، وألحانا دينية اسلامية قوية التأثير على سامعيها •

خامسا : جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨)

تناول جمال عبد الرحيم العديـد من الألحان الشعبية المصرية بالمعالجات الموسيقية المختلفة • وقد جاءت على النحو التالى :

١ ـ كتب عام ١٩٥٥ ست تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى ، للبيانو المنفرد •

٢ ـ كتب صياغة بوليفونية جديـدة لست أغانى شعبية مصرية ، ليؤديها كورال من النساء والرجال ، عام (١٩٦٨) وتلك الأغانى هى : (الحنة ـ الواد ده ماله ـ البطة ـ البـدوية ـ روق القنانى ـ مرمر زمانى) • وقد أعاد المؤلف

كتابتها للكورال والأوركسترا تحت عنوان (ملامح مصرية) فى أكتوبر عام ١٩٧٧ .

٣ ـ كتب تنويعات سيمفونية على لحن مصرى للأوركسترا عام (١٩٦٨) . وقد سجلتها وزارة الثقافة المصرية على اسطوانة عام (١٩٧٣) .

٤ ـ كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والبيانو ، فى (مارس ١٩٧٠) .

٥ ـ كتب صياغة بوليفونية جديدة لثمان أغان شعبية مصرية للأطفال (٧٣ / ١٩٧٩) ، وقد سجلتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى اسطوانة عام (١٩٧٩) ، بمناسبة العام الدولى للطفل . وتلك الأغانى هى :

(الثعلب ـ قطتى ـ يا دميتى ـ كان فيه واحدة ست ـ هنا مقص وهنا مقص ـ غاغو ـ ياعم ياجمال ـ حج حجيج) .

٦ ـ كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا عام (١٩٧٧) ، على أساس اللحن الشعبى (الواد ده ماله) .

وقد حاول جمال عبد الرحيم فى معالجاته السابقة للألحان الشعبية المصرية ، أن يحافظ على الطابع المميز لها ، وفى نفس الوقت قدمها فى معالجات فنية جديدة ، أظهرتها فى ثوب جديد وموفق .

سادسا : دكتور سيد عوض (١٩٢٦) .

فانتازيا للعود والأوركسترا : كتبها المؤلف عام ١٩٨٤ ، وهى وان كانت من حركة واحدة متصلة ، الا أنه يظهر بوضوح امكان تقسيمها الى عدة أقسام تستهل بالقسم الأول وهو بمثابة المقدمة أو التمهيد للعمل كله . يلى ذلك القسم الثانى وخلاله يعبر المؤلف عن الانسان المتحضر عندما يتعرض لمصاعب الحياة وما فيها من مآس ثم ينتقل الى القسم الثالث ، ويعبر فيه المؤلف عن (التأمل والتفكير) فى محاولة للتجاوز عن المواقف الصعبة فى الحياة ، والتى يمر بها الانسان بالشكل الذى أراده الله ، وهذا الحزن يعكس الايمان بالله . وتتميز موسيقا الفانتازيا بالتوازن الكامل بين الأجزاء الانفرادية لآلة العود ، والأجزاء الخاصة بآلات الأوركسترا يبرز خلال التدفق اللحنى للحوار بين آلة العود وآلات النفخ الخشبية ، فى حوار أخاذ تشارك فيه الوتريات فى أسلوب ينم عن مقدرة المؤلف على الكتابة لآلات الأوركسترا فى تفهم كامل . وفى النهاية يعبير عن الأمل وضرورة استمرار الحياة .

سابعا : ميشيل المصرى (١٩٣٣) .

استخدم فى العديد من مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية ، نذكرمنها :

١ ـ الموسيقا التصويرية للمسلسل التليفزيونى (الشك) استخدم فيها آلة السلامية الشعبية ، وأسند اليها دورا رئيسيا مع الأوركسترا السيمفونى .

٢ ـ الموسيقا التصويرية للمسلسل التليفزيونى (من قصص القرآن الكريم) استخدم فيها آلتى ناى وسلامية مع الأوركسترا .

٣ ـ موسيقا فيلم (الشيطان يغنى) أضاف المؤلف آلة عود الى الأوركسترا .

ثامنا : هانى مهنى (١٩٤٨)

مؤلف موسيقى من الجيل الثالث ، استخدم آلات شعبية وتقليدية فى مؤلفات نذكر منها مايلى :

١ ـ موسيقا المسلسل التليفزيونى (يوميات نائب فى الأرياف) واستخدم فيها آلات (عود ـ قانون) و (سلامية ـ ربابة) .

٢ ـ موسيقا فيلم (وضاع العمر ياولدى) استخدم فيها آلات (ناى ـ آلات ايقاع عربية) .

٣ ـ موسيقا فيلم (ألف بوسة وبوسة) استخدم فيها آلات (قانون ـ دف ـ طبلة) .

تاسعا : عمر خيرت (١٩٤٨) .

مؤلف من الجيل الثالث ، استخدم فى مؤلفاته آلات مثل (الناى والعود والقانون والدف والطار) وذلك على سبيل المثال فى الأعمال التالية :

١ ـ موسيقا فيلم (ليلة القبض على فاطمة) .

٢ ـ مختاراته الموسيقية التى عنوانها (رؤيا) ٠

وهكذا نجد أن المؤلفين الموسيقيين المصريين الذين أشرنا اليهم قد استخدموا فى مؤلفاتهم عناصر شعبية وقومية محلية لاثراء أعمالهم وتدعيمها بلون موسيقى خاص يميزها عما عداها من المؤلفات ٠ وهم في ذلك قد لجؤا الى استخدام الألحان الشعبية أو الآلات الشعبية ، أو الآلات الموسيقية التقليدية المحلية مثل (الناى ـ العود ـ القانون ـ الدف) ٠ وقد نجح أغلبهم فى توظيف تلك العناصر لخدمة مؤلفاتهم وتدعيمها ٠

المراجـــع :

(١) أحمد المصرى : تعليق على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى بتواريخ (١٩٦٣/٧/٢٠ ـ ١٩٦٤/١/٤ ـ ١٩٨٣/٢/٢٥ ـ ١٩٨٥/١/١٨ ـ ١٩٨٥/٤/١٢ ـ ١٩٨٥/٦/٢٨ ـ ١٩٨٦/٥/١٦ ـ ١٩٨٩/١/٦) ٠

(٢) د٠ زين نصار : اتجاهـات فى الموسيقا المصرية المعاصرة ٠ مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، المجلد الأول العدد الثانى ، شتاء ١٩٨٦ ٠

(٣) محمود كامل : تذوق الموسيقا العربية ـ اللجنة الموسيقية العليا ، سلسلة الكتب الثقافية ، الناشر محمد الأمين ، القاهرة ، ١٩٧٩ ٠

(٤) لقاءات شخصية مع كل المؤلفين الأحياء الذين ورد ذكرهم ٠

(٥) تسجيلات صوتية للاعمال التى ورد ذكرها ٠

(٦) أغلفة اسطوانات الأعمال التالية :

خيرت : السيمفونية الشعبية (الثانية) ٠

خيرت : المتتالية الشعبية ٠

جرانة : كونشيرتو القانون والأوركسترا ٠

ولم يذكر عليها اسم كاتب التعليقات ، وان كنت أرجح أن يكون الأستاذ أحمد المصرى ، الذى يكتب التعليقات على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى منذ انشائه عام ١٩٥٩ وحتى الآن ـ أطال الله عمره ـ وأسلوبه معروف ومتميز ، ولا يخطئه متخصص ، أو محب لفن الموسيقا ٠

أراغيد

حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة

محيي الدين شريف

عندما تعيش مجموعة بشرية فى مكان واحد لفترة اجيال متعاقبة ، فان عاداتها وتقاليدها تترابط متداخلة مع مكونات تلك البيئة المكانية ، وتتحد معها فى نسيج واحد ، حتى أن خيوط ذلك النسيج تصير كخيوط الطول والعرض فى تداخل متين • واذا ما سحبت منها او انتزعت خيوط الطول او العرض مرة واحدة ، فان النسيج يصبح مهلهلا •

وتكون هذه هى الحالة التى حدثت لأهالى منطقة النوبة القديمة عندما تم تهجيرهم من مكانهم الذى عاشوا فيه على مدى اجيال واجيال حتى عام ١٩٦٤ بسبب من قيام سد أسوان العالى ••• واعيد تسكينهم فى المواطن الجديد شرقى مدينة كوم أمبو ••• وذلك مكان مختلف البيئة عن موطنهم السابق •

أما المكان القديم (النوبة القديمة) قبل التهجير ، فقد كان ضفتى النيل الشرقية والغربية بطول ثلاثمائة كيلو متر جنوبا من اسوان (مكان السد العالى) حتى حدود السودان بعدد خمس واربعون قرية •

وفى ذلك المكان قبل التهجير ، عاش النوبيون على مدى آلاف السنين يتوارثون عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم فى اطار نسيج البيئة المكانية بنيلها الخالد المدرار • حتى أن تلك العادات والتقاليد والمعتقدات كانت مرتبطة بشكل يكاد يكون عضويا مع النيل الذى قدسه الأجداد عهودا فى الماضى البعيد •

أما المكان الجديد (.النوبة الجديدة) فهو بعيد تماما عن البيئة النيلية بمجرى النيل الساحر

(★) الأراغيد : وينطق حرف الغين بين الجيم والغين ولذلك قد يدونها البعض أراجيد بدلا من أراغيد على الرغم من أن حرف الجيم غير شائع فى اللهجة النوبية •

وكثبان النخيل الحانية على ضفتيه بامتداد انتشار القرى فى القديم فوق الضفتين .

ومع التقاليد والعادات المكانية ، فقد كانت كذلك ممارســـات أشـــكال الفنون التلقائيـة والابداعات الانسانيــة فى ذات نسيج البيئـة المكانية ومنها فن (الرقص) .

وقد عرفت المجتمعات البشرية فن (الرقص) منذ بدايات نشأتها على وجه الخليقـة . وظلت وسيلتها فى التعبير عن احساساتهـا ، فتحسن التعبير بتلك الوسيلـة (الرقص) عن نفسيهـا ومشاعرها الوجدانية بالتوقيع الحركى ، ليكون الرقص الشعبى فى واقعه تعبيرا عن الروح وعن النفس كفن متميز .

ولذلك فان هذا الفن الأصيـل ، القديم قدم الانســان ، لم يـكن أبـدا مـجرد حركـــات ، أو اهتزازات جسدية . بل كان تعبيرا حركيـا يجسـد فى محتـواه مشـاعر وأفـكار الأفراد والجماعات ، وحتى تطلعاتهم وآمالهم كذلك .

ولفن الرقص وظيفة اجتماعية ، وفيه طقوس متوارثة ، ومعتقدات وعادات وتقاليد كل مجتمع بشرى ، وذلك علاوة على فنون الغناء والموسيقى والأزيـاء ، والكثير من الفنون الابداعيــة لذات المجتمع متضمنة فى ذات الفن .

ومن الرقصات الشعبية الجماعية تلك الرقصة التى تؤدى عند أهل النوبة ويسمونها (أرا غيد) بمعنى حلقة الرقص أو الرقص بمعناه المطلق .

وللتعرف على هذه الرقصة (أراغيد) التراثية، فان علينا أن نتأمل بالتحليل ما قاله فنان شعبى بسيط بتلقائية صادقة .

[... الأراغيد ، عبارة عن حلقـة ، يكونها مجموعة من عشاق الغناء والرقص مع الايقـاع وضربات الكفوف . فتبدأ الدفوف ايقاعا منغما ، ويعلو صـوت المغنى ، وتجـاوب أصوات النساء بالرد ، وضربات الكفوف من الشباب والرجـال المنطربين ، ليختلط هذا مع ذاك ، مكونـا نغما يملأ الحلقة بالموسيقى (مزيكا) ... وتكون فى النهاية لجة من الأنغام المنسجمة داخل حلقه من الراقصين ... فتسبح فيها الفتيات الجميـلات الحالمـات ،وكأنهن حوريـات تسبح فى ماء نهر النيـل أو مأخوذات مع تيـاره ... تيـار النغم السحرى ....]

وكان نهر النيل يمتـد على طول مواقع قرى النوبة .. وبذلك فان مياهه الدافقة فى حيوية .. **ولونه الأزرق السحرى ... وأعماقه الشفافة فى** لا نهائيه كأنها عوالم سحرية .. فكان لكل ذلك تأثيره على نفوسهم . وتكوين معتقدات عندهم . فالنهر (النيـل) مع كل هذا وذاك هو المعطـاء للخير والخضرة والرخاء لهم . فتكون الرقصـة (الأراغيد) محاولة أو استلهاما من تلك اللجة السرمدية من الماء الطهور ، الراقصة موجاته فى نغم ورتابـة . ويعبرون عنه فى حلقـة الرقص (الأراغيد) بلجة النعمة لتسبح فيهـا الفتيات راقصـات فى محاكاة للسباحـة . وذلك بدفع اليدين أماما وخلفا وتحريك الجسد والقدمين فى تناغم مع الايقاع وكأنهن سابحات فاتنات فى لجة النغم ... وهو ما سعى الى توضيحه ذلك الفنان الشعبى فى وصفه لرقصـة الـ (أراغيـد) كما أسلفنـــا .

ان حلقة الرقص هناك يتجمع فيها ، أو حولها، كل أهل العروسين وأقرباؤهم وجيرانهم وأغلب أهـل القرية من الجنسـين . ويـكونون دائرة جانبا منها للنساء والفتيات . وباقى الدائرة من الرجـال والشباب المتحفـز للرقص وضربـات الكفوف . وفى جـانب النسوة وأمامهـم يجلس (العريس) سلطان الزفة على كرسى ولا جالس غيره ... فهذه ليلته . (المعتاد أن تعقد حلقـة الرقص هذه ليلة الزفاف) .

ويبدأ الايقاع الخاص بالأراغيد بواسطة ثلاثة يوقعون على ثلاثة دفوف (تار) ... وهو ايقاع معروف باسم (نفرشاد) أو (المنقرش) بمعنى المزنجرف ... وهو ذات زمن مركب ، حتى أنه يستغرق زمن (مازورة) موسيقية كاملة ويجيد توقيعه على التار أبنـاء النـوبة بحس تلقائى . و (النفرشاد) هذا ، لابد وأن يعزف على ثلاثة دفوف (تار) .. دف للايقـاع الأسـاسى المؤدى للجملة الايقاعيـة كاملة ومستمرة . والآخـران



للتقطيع أو التزمين · ليكون فى مجموعة الايقاع المسمى عندهم (تفرشاد) أو الايقاع المزخرف ·

وبشىء من التأمل فى ذلك الايقاع · نجد أنه يتنوع حدة وغلظة فى استمرارية من علو وانخفاض ··· موحيا فى احساس السامع المتتبع حركة سريان النيل ، وتموجاته ، وضربات على صفحة النهر السارى · وحدة صوت ضربات الموجات عند ارتطاماتها بحواف الشاطئين · بل وعمق وضحالة المجرى فى أحايين من الايقاع ·· وهكذا ···

هذا ويشارك الشبان والرجال الأقوياء بالتقافز وضربات الأكف حسب نمغة الايقاع وفى ضربات مكملة له أو منغمة له ··· وبين كل دفقة من ضربات الأكف يزومون فى جماعية منطربة ، بنغمة فى كلمات تقول ·

[هلا ·· هلا ·· أيوه ·· هلا هلاه ··· هلا هلا]

وذلك فى جملة موسيقية تضاهى نفس (مازورة) زمن ايقاع (النفرشاد ، ومع الميل للأمام ··· والقفز الى داخل الحلقة (لجة النغمة) والعودة بقفز متناغم مع الايقاع الى حافة الحلقة ··

وفى تلك الأثناء يكون المغنى قد ارتفعت عقيرته بالغناء ···· مع مشاركة النسوة والفتيات بالرد (كورس) ··· وزغاريد الاستحسان والانطراب منهن فى فترات ·· تزداد معها حرارة الرقصة (أراغيد) ·

ومن كل ذلك تتكون لغة النغمة التى أسلفنا ذكرها لتسبح فيها الفتيات الجميلات فى كامل زينتهن ، تمرجحن أيديهن كحركة السباحة مع ارتعاشة الجسد وتسبيل العيون كالحالمات ·· أو المأخوذات لعالم السحر والنغم ·· وذلك فى رتابة منغمه تحاكى حركة النيل المستوحاة عنه رقصة (أراغيد) فى النوبة ·

وحلقة الرقص هذه تكون زاخرة بشتى مظاهر الابداع من الأزياء الشعبية ذات الألوان الزاهية والمتنوعة ، والتى ترتديها نساء النوبة تحت الرداء الهفهاف بما يسمونه هناك (جرجار) ٠٠ والذى يحاك من قماش أسود شفاف بكرانيش فى الأكمام والوسط والذيل ٠٠ وفى مناسبة الأفراح فانهن يتزين بأنواع متنوعة من الحلى المصنعة من معدن الذهب والفضة ٠٠٠ والعاج والخزف وشرائح الجلود الملونة ٠٠ ويبالغن فى ارتداء كميات منها عند ممارسة فن الرقص فى حلقاته الجماعية ٠٠ مما يحدث (شخشخة) متناغمة مع الايقاع عند الاهتزاز بالرقص ٠

وعندما تتوسط الفتيات حلقة الرقص فى كامل زينتهن راقصات سابحات فى موج الايقاع ٠ فان الرجال والشباب المشاركون يتقافزون فى حركات تمثل الغطس فى لجة النغمة ٠٠٠ أو السباحة فيها ٠٠٠ فى خيلاء ، لعرض قوتهم للفتيات الراقصات السابحات ٠

والجدير بالذكر بعد ما أوردناه ٠٠ أن رقصة (أراغيد) هذه قد بدأت فى الانقراض ، أو الاختفاء بتفاصيلها الموضحة ٠٠ وذلك بعد أن تم تهجير واستيطان أهالى النوبة فى موطنهم الحالى شرق كوم أمبو ٠٠ وهو الأمر الذى يوحى بأن سبب ذلك هو بعدهم فى المكان الجديد عن النيل وهو المستوحى منه أصلا تلك الرقصة ٠٠ والذى كان ـ دون شك ـ مؤثرا فى نسيج حياتهم وممارساتهم اليومية من معتقدات وابداعات وتقاليد ٠

ان بصمات المكان والبيئة الجديدة صارت تشكل وتؤثر فى تقاليدهم وعاداتهم وفنونهم وضمنها فن الرقص الجماعى (أراغيد) ٠ وذلك أمرطبيعى عندما يكون المكان غير المكان ٠٠ والبيئة غير البيئة ٠٠

والدارسون والمهتمون بتراث الشعوب والجماعات الانسانية ، يعرفون مدى تأثير المكان والبيئة فى تلك المجالات ٠٠ ومن ذلك ما هو معروف من أن رقصة (الحجالة) مستمدة ٠٠ أو مستوحاة ٠٠ من طبيعة الصحراء عند البدو والرمال الناعمة ٠٠ وانغراس الأقدام بها ٠٠ وما الى ذلك ٠٠ وكذلك لاقصة (التحطيب) المعروفة مستوحاة من التعامل مع الأيدى الخشبية للفؤوس وأدوات الزراعة الأخرى ٠ عند أهل الصعيد وغيرهم ٠

ومع ذلك فان الاعداد ٠٠ وما يسبق رقصة النوبة (أراغيد) جدير بالدراسة المستفيضة ٠٠ لأنها من المناسبات التى يمارس فيها الإنسان كل ابداعاته الفنية ٠

المسرح العربي الشعبي

عصام الدين حسن أبو العلا

كانت النظرة الى عروضنا المسرحية الشعبية العربية ، نظرة متعالية من قبل دراسى الفن المسرحى ، حتى قامت الدعوة الى اقامة مسرح عربى ذى هوية عربية فى اوائل الستينيات من هذا القرن . وقد وجه اصحاب هذه الدعوة نداءهم الى الباحثين والفنانين ، يحثونهم على البحث فى تراثنا العربى الفنى لمعرفة المقومات التى تمثل خصوصية الفرجة عند العرب . وبذلك اعترف معظم الدارسين باهمية فنون الفرجة عند العرب من خيال الظل والاراجوز وصندوق الدنيا وشاعر الربابة . فاعتبرها البعض بذورا للفن المسرح ، واطلق عليها آخرون اسم الظواهر المسرحية .

ويعد هذا الاختلاف بين الدارسين ، أمرا يتطلب الدراسة والتقصى فى حقيقة عروض الفرجة الشعبية العربية : اذ أن كلمة بذور أو تعبير ظواهر يدلنا على شقة التطابق بين هذه الأشكال الفنية ، وبين الفن المسرحى . فاما أن تكون هذه الأشكال الفنية مسرحا ، أو تكون شيئا آخر واذا كانت هذه العروض الفنية الشعبية قد وجدت رواجا بين الشعوب العربية المختلفة ، فما هى الملامح المشتركة بينها جميعا ؟

★ **عودة الى اوليات الفن المسرحى :**

ليس من الصواب أن نقف عند حدود ظاهرة انسانية ، أو أحد الأنشطة الاجتماعية الانسانية، موقفا أشبه بعين الكاميرا الجامدة ، التى تنقل هذه الظاهرة أو ذلك النشاط نقلا صوريا يخلو من ايضاح المغزى الذى وجدت من أجله ، أو الجوهر الذى به تكون الأنشطة الانسانية حية نابضة . خاصة وأن فن المسرح ، فن يحوى بين جنباته شكلا جماليا وجوهرا فكريا وفيضا من المشاعر والأحاسيس . واذا أردنا أن نحكم على مجتمع ما ، بأنه ينتج حفلات مسرحية أو لا ، فاننا نبحث بذلك عن المقومات الأساسية التى نعرف بها الفن المسرحى ، مثلنا فى ذلك مثل الباحث عن معرفة الانسان - المادة ، من خلال هيكله العظمى المجرد ، بعيدا عن لون البشرة أو العينين أو الشعر ، اننا بذلك نود أن نبحث عن حقيقة الشيء / المسرح بشكل عام دون الخوض فى التفاصيل ، التى بها يفترق مسرح الشرقيين عن مسرح الغربيين .

فاذا درسنا الفن المسرحى - كنشاط انسانى مجرد - دون الاهتمام بالتفاصيل التى ترتبط أشد الارتباط بهوية المسرح القومية ، سنجد أن الفن المسرحى يقوم على أربع دعامات أساسية هى : المشخص - المتفرجون - الفكر أو الموضوع - اللقاء الحى فى مكان ما .

اولا : الشخص ــ الممثل :

يعرف اصطلاح (ممثـــل) معجميا على انه « من يؤدى شخصية فى عرض درامى أو هو من يحترف التمثيل » • واذا ما أهملنـا شرطيـــة الاحتراف ، فاننا ــ تبعا لهذا التعريف ، أمام عاملين اساســيين لحدوث عمليــة التمثيــل أو التشخيص هما :

ــ **الأول** : شخص : له ذاتيتــه ، وهويتـه المستقلة • يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر ، ويتمتع بالحرية فى ابتكار الأداء المناسب

ــ **الثانى** : شخصية : لها ذاتيتهـا وهويتها المستقلة أيضـا ، ويتم التعبير عنهـــا عن طريق الدور المكتوب ، كما يتم أداؤها عبر الممثل (١) •

ولهذا فان الترجمة الدقيقة لكلمة Actor هنــا هى (المشخص) وترجمــــة عمليــة الـ Acting ، ليس مجــرد الفعل وانما (التشخيص) ، أى أن يقدم شخص ما شخصية ما عبر عملية التشخيص • ولكى يقدم المشخص شخصية ما ، فانه اما أن يقدمها عبر الكلمـــة : الأداء الصوتى المعبر عن فكر الشخصية وحالتها النفسية ، أو عن طريق الصورة : الايمـــاءة والحركة ، أو بهما معا • وهذا ما ســوف نقوم بدراسته فى عروض الفرجة الشعبية العربية •

ثانيا : المتفرجون :

المتفرج هو القطب الثانى ، من أقطاب العملية المسرحية ، وبدونه أيضا لايمكن أن تقوم العملية المسرحية •

ان المتفـــرج ، وذوقه الجمـــالى ومعتقداته الفكرية ، هو الذى يصبغ العمليـــة المسرحيـة بالصبغة المحلية ، وهو الذى يضفى عليها عامل الخصوصية والمحليــة • والمتفرج يفرض طبيعـة عملية التلقى ، وآليات الفرجة ، فقـــد يعبر عن استحسانه بالتصفيق أو الصفير أو نثر الزهور أو كلمات الاستحسان أو الانصـات التـــام ، كما قد يعبر عن رفضه وعدم تقـديره لما يـراه بالصياح أو بالسب أو برمى الممثلين بالأجســام الصلبة أو قد يهجر دار العرض •

المهم هو انه يعبر عن استحسانه أو استهجانه للعرض المسرحى فى كل بقــــاع الأرض • وهذا نفسه ما قد يشجع المشخصـــين ، أو ينبههم بأنهم خرجوا عن دائرة اهتمامه •

ان الظروف الحضارية هى التى تبنى المتفرج بناء (فكريا وجماليـــا) خاصـــا ، وهى نفس الظروف التى تجبر الفنــــان المبدع على ضرورة تسيير قنوات ابداعه فى حدود النسق الفكرى والجمالى للمتفرج •

وهذا ما يبرر لنا عدم تقبل الجمهور الفرنسى، لأعمـــــال المؤلف الانجليزى وليــم شكسبير (١٥٦٤ ــ ١٦١٦) حينما عرضـــت مسرحياته فى باريس فى القرن الثامن عشر ، واعتبروا أن استخدام كلمات مثل فأر أو منديل ، هو خروج عن نسق الذوق العام الذى يتسم به الجمهور الفرنسى • ولهذا فاننا لانحكم على أى من الطرفين (درامات شكسبير والجمهور الفرنسى) ، بأن أحدهما يتسم بالسمو والآخر بالبدائية ، وانما نحسب ، للانصاف ــ كل منتج فنى فى حدود ظروف متفرجية الفكرية والجمالية •

ثالثا : الفكر ــ الموضوع :

العمد الثـالث من عماد العملية المسرحية هو عمد : الفكر ــ الموضوع • اذ لايمكن أن تتخيل مشخصا يؤدى أفعالا دراميــة ، الا اذا توافـــر شرط الفكر مهما كان مسطحا ، والموضوع الذى يحتوى على شخصيات مهما كان مرتجلا •

ان فن الفرجة المسرحية ، مهما خلا من التهيؤ والاستعداد ، ومهما اتصف بالتلقائية والارتجال، هو فن يحتوى على جماليات موضوع يطرح فى طياته تيارا فكريا وشــعوريا من المشخص الى المتفرج

واذا نظرنا نظرة متأنية الى كافة الأشـــكال الدرامية ، سنجـــد أنها تحتوى على عدة عناصر أساسية ، تدخل كلها ــ فى لغة الاعلاميين ــ تحت منحنى (الرسالة الفنية) • أو على أقل تقدير تحت منحنى (الفكر ــ الموضوع) ، وهذه العناصر هى:

١ ــ شخصية لديها رغبة فى تحقيق هدف ما،

متوسلة فى ذلك بأشخاص مساعدين ، للوصول الى هذا الهدف .

٢ ــ شخصيات ، أو ظروف ــ ذاتية أو موضوعية ــ تشكل عقبات للحيلولة دون وصول الشخصية الرئيسية الى تحقيق هدفها .

٣ ــ للشخصية تعبير ذاتى ، يسرد على لسانها ، يعبر عن حالها ، ويعطى بعض المعلومات عن نواياها .

٤ ــ هناك استعارة للمكان الذى تحيا فيه الشخصيات . اما أن يجسد ــ كما فى حال المسرح الغربى ــ أو يتم استعارته عن طريق السرد ــ كما فى حالة مسرح الشرق بعامة .

٥ ــ هناك استعارة للزمن الذى تدور فيه الأحداث ، ويتم التعبير عن ذلك : اما بالانتقال فى الزمن مباشرة ــ كما فى حال المسرح الغربى ــ حيث نفهم من سياق الحدث التالى أننا بصدد نقلة زمنية ، أو بالاشارة اليه ــ كما فى مسرح الشرق بعامة .

٦ ــ هناك أحداث تعبر عن الشخصية فى حال فعل .

تتوفر هذه العناصر كلها فى أى موضوع للفرجة المسرحية ، سواء كانت من المسرح الغربى ، أو مسرح الشرق الأقصى ، أو المسرح العربى القديم كما سنرى .

رابعا : المكان ــ اللقاء الحى :

لايمكن أن تتم الفرجة المسرحية الحية دون مكان يجمع بين الأعمدة الثلاثة التى عرضنا لها آنفا ، فى لحظة واحدة ، هى لحظة الفرجة ذاتها . بعيدا عن تحديد طبيعة هذا المكان ، شكله ، وعلاقته بالمتفرج ، وعلاقة المتفرج بالفرجة . وسواء كان مسرحا ايطاليا (مسرح العلبة) أو مسرح الحلقة أو غير ذلك فان توافر عمد المكان لانشاء لقاء حى بين الفنان والمتفرج ، هو من ضروريات عملية الفرجة المسرحية .

وتعتبر هذه الأعمدة الأربعة : (المشخص والمتفرج والفكرة / الموضوع والمكان / اللقاء الحى) من أهم الاساسيات التى ينهض عليها العمل المسرحى ، واذا خلت العملية المسرحية من احداها ، انتفت العملية المسرحية ككل ، وبالتالى ضاعت مفاهيم الفرجة المسرحية والوظائف التى تقوم عليها .

★ أساسيات المسرح والعروض الشعبية العربية :

أولا : المشخص :

يتوافر عنصر المشخص فى كل من فنون : خيال الظل والأراجوز وشاعر الربابة . فاذا نظرنا الى فن (خيال الظل) سنجد أن « التمثيل فيه كان يتم بالوساطة : عن طريق الصور يحركها اللاعبون ، ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا » (٢) . ولهذا فان الأداء التشخيصى المباشر هنا سيكون ــ بلا ريب ــ عن طريق الاداء الصوتى ، فالمشخص يقوم بتمثيل الشخصيات صوتا ، وذلك بتشخيص انفعالاتها : الحزن ، الغضب ، الفرح .. الخ . لذلك فان مشخص فن خيال الظل لابد وأن يتمتع بالقدرة على الأداء التشخيصى الصوتى ، حتى يكسب الصورة الجمادية المرئية ــ التى تعكس ظلها على الشاشة البيضاء ــ طابعا حيا . ان المشخص هنا لايعبر عن حاله الآنى وانما يؤدى ــ عبر عملية التشخيص شخصية أخرى ، لذلك يغير من طبقات صوته بما يتلاءم والشخصية التى يعرضها . لهذا يمكننا القول ان عنصر المشخص متوفر فى فن (خيال الظل) .

وكذلك الحال بالنسبة لفن الأراجوز ، الذى يتواجد فيه المشخص مباشرة بصوته ، وغير مباشر عبر الدمية . ومن الضرورى فى مشخص فن الأراجوز ــ شأنه شأن مثيله فى فن خيال الظل ــ أن يتمتع « بمواهب متعددة الجوانب » . فتشخيص النص كان يتطلب أصواتا مختلفة ، بل ولهجات مختلفة أيضا (٣) ، لأن شخصيات العرض من قوميات متعددة . وغالبا ما كان الأمر يتطلب الغناء كذلك وتسمع أثناء العرض أصوات الصفعات وضجة العراك ، ولهذا كان على المشخص أن يحرك احدى يديه حبرة كيما

يضربه بهما على جبهته لأحداث تلك الأصوات ٠٠ » (٤) ٠ ويعتبر الأداء الصوتى التشخيصى المباشر ، عنصرا يتطلب الاجادة فى التلوين الصوتى ، للتعبير عن مختلف مواقف جميع الشخصيات ٠ كما أن على مشخص فن الأراجوز أن يكون ماهرا أيضا فى التعبير بيديه أثناء تحريك الدمية - القفاز ، بشكل يتزامن مع خروج الأداء التشخيصى الصوتى ، لتبدو الدمية حية ، تتحرك وتعبر عن الشخصية قدر المستطاع ٠ ولهذا فان تواجد عنصر (المشخص) لا شك فيه ، ولامراء فى قدرته على امتاع متفرجية ، بتصويره للشخصيات فى مواقفها المختلفة ٠

وفى حالة (شاعر الربابة) أو (الحكواتى) ، فانه مشخص مباشر ، « يقوم بتقمص الشخصيات المختلفة ويؤدى بلهجات وطبقات صوت وانفعالات وحركات مختلفة ، تنبع من المواقف وتصورها ٠ وهو يعير امكانياته وكيانه الى كل شخصية يصورها فى كل موقف من المواقف ، تماما كما يعير الممثل امكاناته وكيانه الى الشخصية التى يمثلها فى كل موقف تمر به » (٥) ٠

ولهذا لابد وأن تتوافر بعض الخصائص لشاعر الربابة « تمكنه من الأداء الجيد شعرا ونثرا ، ومن جودة اللفظ وسلامته ، وتوافر مقومات الصوت الواضح والأداء المقنع المؤثر ، كذلك قدرته على العزف ، وعلى التشكيل العضلى المقنع سواء فى عضلات الوجه أو فى التشكيل العام لعضلات الجسم » (٦) ٠

فشاعر الربابة يؤدى كل ما يقابله من شخصيات أداء دراميا ولهذا فهو يفصل فى أدائه بين التفاتة وصوت الشخصية المميزين ٠٠ عن الشخصية الأخرى ٠٠ انه مشخص فريد لايمتلك سوى مهارته التشخيصية المتميزة لكى يعجب به جمهوره ، فيجزلونه العطاء وهذا يدلنا - فى نهاية المطاف - على توافر عنصر المشخص فى فن (شاعر الربابة) ، كما يتوافر فى فنى (الأراجوز) و (خيال الظل) ٠

ثانيا : المتفرجون - الجمهور :

يحمل المتفرج العربى مجموعة من الموروثات الفكرية والتقاليد الجمالية ، قد حددت طبيعة تلقى الرسالة الفنية ٠ وقد دعت هذه الموروثات وتلك التقاليد الى أن يكون المتفرج متحكما فى طبيعة العمل المقدم له ، تحكما نهائيا ، وذلك لعدة أسباب :

(أ) لاتوجد قوانين لضبط المتفرج ، وانما القانون الوحيد الذى سرى فى العروض الشعبية هو أن يعرض الفنان ما يريده المتفرج ٠

(ب) ان العرض التمثيلى الشعبى - فى أغلب الأحوال - هو الذى يذهب الى أماكن تواجد المتفرج ، لذلك فان عنصر السيادة هنا للمتفرج لا للفنان ٠

(جـ) لايدفع المتفرج الأجر - فى أغلب العروض - الا اذا أعجبه العرض واستحسنه ، والذى يحدد القيمة المدفوعة هو المتفرج نفسه ٠

ومن الثابت فى الدراسات التى تناولت العروض التمثيلية الشعبية عند العرب ، أن هذه الفنون ، قد لقيت رواجا بين المتفرج العربى القديم (٧) ٠

ثالثا : الفكر - الموضوع :

ذكرنا عند حديثنا عن عنصر (الفكر - الموضوع) ، أن هناك ستة عناصر تتوافر فى الموضوع المرئى والمسموع فى العملية المسرحية ، لكى يمكن لنا أن نطلق عليها عملا مسرحيا ٠ ويمكننا أن ندرس هذه العناصر فى ضوء العروض التمثيلية الشعبية التى نقصد اليها بالدراسة على النحو التالى :

١ - الشخصية وهدفها الدرامى الذى تسعى الى تحقيقه :

تدخل الشخصية الى العمل الدرامى بغرض تحقيق هدف ما ، فاذا ما نالت هدفها - هدف الشخصية الرئيسية - فاننا نكون بصدد عمل مسرحى من نوع الملهاة ، واذا لم تستطع ذلك ، أو ماتت فى سبيل تحقيقها هدفا نخيرا ، أصبح

العمل المسرحى هذا من نوع المأساة . فاذا نظرنا الى بابه من خيال الظل مثل باية (طيف الخيال) التى ينسبها الدارسون الى (ابن دانيال) ، سنجد ان شخصية البطل (الأمير وصـال) تعلن عن رغبتها وهدفها الدرامي في افتتاحيـة البابة ، وهى تلك الرغبـة التى ستسعى الى تحقيقهـا طوال المواقف الدراميـة المختلفـة لهذا العمل ، وهى تعلن هذه الرغبـة قائلة لأم رشـيد : « ما طلبتـك الا لتزوجينـى ، والى غـيرك فلا تحوجينى ، وأريد هذا العروس تكون درية اللون ، حسنة الكون ، ملفوفة البدن ، لا رقيقة ولا مفرطة السمن ، أسيلة الخد ، قائمة النهد .. الـخ » (٨) .

ان رغبـة الأمير وصال هنا واضـحة ، لذلك فان المتفرج يستطيع أن يتتبع مسارها داخـل شبكة الرغبات الدرامية للعمل الدرامى ككل . وسبب هذا التتبع والاهتمام من قبل المتفرج ، هو استثارته بعنصر تشـويق درامى ، متمثـل فى طرح سـؤال فحواه : هل ستتحقق رغبـة الأمير وصال ؟ وكيف ؟ .

واذا بحثنا عن هذا العنصر في (فن الأراجوز)، سنجد أن رغبته الدراميـة ، تتمثل فى أغلب عروضه ، فى أن الأراجوز يكون في بداية العرض فى حالة من السعادة والبهجة ، ولكن يتدخـل شخص ما (ممثـلا فى البربرى أو الشـحات أو غير ذلك من الشخصيات) ويعكر صفو حياة الأراجوز ، ويكون هدف الأراجـوز ورغبتـه الدرامية متمثلا فى ازاحة هذا الشخص الغريب، ليعود الأراجوز الى حالة غنائه ونشوته .

أما (شـاعر الربابة) أو (الحكواتى) فانه يعرض شخصيات بطولية ، تحمل بين طياتهـا رغبة درامية سامية : فاما أن تثار ثأر الشريف المظلوم ، لكى تسترد حقوقها وكرامتها ، كما فى سيرة (أبو زيد الهلالى) ، أو (ذات الهمة) ، أو يطلب منها مطلبا صعبا لتحقيق رغبة الوصال من المحبوبة ، كما فى سيرة (عنتره بن شداد) . فالأخير يعلن رغبتـه الدراميـة فى الزواج من محبوبته وابنة عمه (عبلة) . وهنا يثار نفس التساؤل الذى طرحناه آنفا ، وهو : هل سيحقق بطلنا رغبته الدرامية ؟ وكيف ؟

(ب) عقبات للحيلولة دون تحقيق هدف البطل:

ان تعارض الرغبات الدرامية للشخصيات ، من شأنه أن يولد صراعا دراميا داخل العمليـة المسرحية ، ويولد هذا الصراع لدى المتفرج متعة المشـاهدة من خـلال اثارته بعامل التشويق أو الترقب . فاذا تأملنا النموذج الذى عرضنا له لفن (خيال الظل) من بابة (طيف الخيال) ، لوجدنا أن العقبـات التى تقف للحيلولة دون تحقيق رغبة (الأمير وصـال) ، متجسدة فى سلوكيات (أم رشيد) تجاهه (٩) . ولهذا فان المتفرج ، حين يعلم من (أم رشيد) أنها سوف « تنصب عليه » ، يبدأ فى متابعة رحلة (الأمير وصال) فى سعيه للزواج . وهذا نفسه ما يثير الحس الملهوى لدى المتفرج .

أما فى (فن الأراجـوز) ، فان العقبـات ، غالبا ما تتمثل فى شخصية أو شخصيات أخرى، مثل (الشـحات ـ البربـرى) فى تمثيليتى (الأراجوز والشحات) ، و (الأراجوز والبربرى). فهما يعكران صفو الأراجـوز ، ونتيجـة لكرم الأراجوز وتمتعه بكل ماهو طيب ، فانه ينساق وراء مشاكل هذه الشخصيات ، وما ان يعـلم بأى خديعـة منها ، حتى ينقلب عليهم بعصاتـه مزحزحا اياهم عن عالمه .

تتضح العقبات بشكل أنضج فى فن (شاعر الربابة) ، حيث نجد العقبات الذاتيـة (التى تتعلق بامكانات الشخصية) والعقبات الموضوعية (التى تتمثل فى الرغبات المضـادة للأشخاص أو عقبات ممثلة فى أشياء) فى صـورة محددة ومقنعة فى الآن نفسه . فأما العقبات التى تتمثل الشخصيات الضدية ، فانها تتمثل فى رغبات متعارضة مع رغبة البطل ، وهذه الشخصيات ـ فى أغلب الأعمال ـ شخصيات تجنح الى الاستغلال والظلم والطغيان . ففى سيرة (عنتره بن شداد) نجد عقبات ذاتية وأخرى موضوعية ، فاما الذاتية فهى ممثلة فى أن لون عنتره هو الأسـود ، أما العقبات الموضوعية فهى ممثلة فى التقاليد الاجتماعية التى تعترف بالرق من ناحية ، وقيمة

المهن الذى يطلبه منه عمه (ويتحدد فى ألف من النوق الحمر) من ناحية ثانية ، وهناك عقبات تقابله فى طريقه لكسب هذه النوق ، ممثلة فى رمال متحركة ، قرصنة ، ... الخ .

(جـ) الحوار ـ اللغة :

يعتبر الحوار أحد الوسائط الهامة فى التعبير الدرامى ، فهو ينقل لنا حال الشخصيات ومحط همومها ، كما يفضح الغاية التى تسعى اليها . واذا تأملنا هذا العنصر فى فنوننا المسرحية الشعبية ـ التى عرضنا لها ـ لوجدنا انه متواجد فيها جميعها . واللغة متفاوتة فيما بينها : فهى فى (خيال الظل) لغة فصيحة مغناه ، وفى مسرح (الأراجوز) لغة دارجة تتخللها أغانى أيضا . أما فن (شاعر الربابة) فان اللغة فيه فصيحة ومغناه فى أغلبها . وهذا يدعونا الى القول أن قاسما مشتركا بين فنون الفرجة الشعبية باديا ، وهو أنها تحتوى على مقاطع غنائية ، تتفاوت مساحتها بين فن وآخر .

(د) استعارة المكان والزمان :

فى عروض (خيال الظل) ، نجد مستويين للزمان والمكان :

الأول : وهو زمان ومكان الحدث المرئى .

والآخر : يعنى باستعارة واقعة ما عبر السرد ، الذى تؤديه احدى الشخصيات ، مما يتبعه استعارة زمان ومكان الواقعة ، عن طريق الوصف لا التجسيد .

وفى عروض (الأراجوز) ، نجد الحادثة حاضرة أمام أعين المتفرجين ، حاملة معها زمانها ومكانها ، وقلما يتم استعارتهما وصفيا . فنحن فى حادثة من حوادث عروض هذا الفن ـ كما فى التمثيليتين المنشورتين فى مجلة المسرح (مارس ١٩٩١) ـ أمام بيت الأراجوز مكانا ، والآن زمانا . أما فى فن (شاعر الربابة) فكثيرا ما يتم استعارة الزمان والمكان الماضيين والحاضرين عبر السرد الوصفى .

(هـ) الحدث ـ الفعل :

وهو أهم ملامح العرض المسرحى ، ويتسبب الفعل Action بوجود موقف مرئى ما يجمع بين شخصيتين أو أكثر بزمانه الآن ومكانه الهنا ـ المشهد . واذا ما تأملنا فنون فرجتنا العربية (خيال الظل ـ الأراجوز ـ شاعر الربابة) سنجد توافر الأفعال فيها . فالأمير وصال فى طيف الخيال يفرح ويعانى أمامنا ، والأراجوز فى تمثيلية الأراجوز والبربرى مثلا يقوم بتأديب البربرى أمام أعيننا ، وهذا هو شاعر الربابة يجسد لنا عنتره فى حروبه وهو يمسك بسيفه ، ويعبر الراوى عن ذلك بوساطة قوس الربابة . انها أفعال درامية مرئية وهى تشكل فى مجملها الحدث الذى يشاهده المتفرج .

رابعا : المكان ـ اللقاء الحى :

المكان فى عروض فرجتنا الشعبية ، هو نفسه المكان الذى يتواجد فيه الجمهور عند مسكنه ، مثل : المقاهى الكبرى ، والأحياء الشعبية ، وأماكن التجمعات فى مناسبات الموالد والأعياد ، وهى أماكن آهلة بالجماهير . يذهب اليها فنان الفرجة ، حاملا معه فنه وأدواته ، سواء عربتى المخايلة والأراجوز ، أو حاملا ربابته كما فى حال شاعر الربابة . ويفرض المكان تقاليده الخاصة للتعامل مع كل من طرفى الفرجة : المتفرج والفنان . فالأول ـ كما عرضنا من قبل ـ هو سيد المكان ، لذلك فهو لايشاهد الا ما يستحوذ عليه ، لا ما يريده الفنان وحده . ولأن الأجر يؤجل فى بعض هذه العروض ، فان الفنان يعمل ما فى وسعه لكسب عقل المتفرج ووجدانه ، حتى يضمن فى نهاية العرض مكسبا ماديا مجزيا . لذلك فان طبيعة هذه العلاقة ، قد فرضت على الفن ذاته خصوصية محددة ، وهى خصوصية (الارتجال) . فالمتفرج يتدخل أحيانا فى سياق اللعبة ، وعلى الفنان أن يأخذ خط المتفرج ويبنى عليه ويدعمه ، فتبعا للمتفرج تتفجر مواقف تعنيه ، ولغة يود أن يحدثه بها الفنان . وهذا ما يفسر لنا ، كيف أنه فى « المناطق الفقيرة كان العرض يتميز بالخشونة والفحش ، بينما كان

في وسط الأعيان أكثر لطفا وتهذيبا » (١٠) • ولأن فنان عروض الفرجة ، كان يتنقل دائما من بلد لبلد ، ومن حي لحي ، سعيا وراء جمهوره ، فانه قد يعلم بحادثة ما خاصــــة بهذا المكان أو ذاك ، ويقوم بتفجير موقف مشابه مرتجل ، فقد يسخر من أفعال شخصية معروفة في هذا البلد بعد تغيير اسمهـا على نفس الوزن اللغوى كسبعفان وشعبان • وهذا يبرر أيضـا اتجـاه مثل هذه العروض « للهجاء والشتيمة ، والعادات والتقاليـــد المهترئة وكذلك نقـاط الضعف الانسانى » (١١) • وذلك تمشيا مع وجدان المتفرج وطبيعة همومه ، ففنان الفرجة الشعبى يقوم بتطهير المتفرج من غضبه تجـاه الظروف المحيطة به ، عن طريق رصد هذا الهم والتعالى عليه ، والسخرية من الأسباب التى أدت اليه •

★ خاتمـــة :

نستخلص من دراستنا الموجزة ، أن فنـــون الفرجة الشعبية العربيـــة ، تحمل مقومات الفن المسرحى ، وأنها ليست (ظاهرة) كمـــا يود أن يطلق عليها بعض الدارسين • فعروض الفرجة المسرحية الشعبية العربية ، قد قامت ونهضت وامتدت في الزمان والمكان ، شأنها في ذلك شأن المسرح اليونانى القديم ، الذى لم يدم ســـوى خمسة قرون على الأكثر بين أبنـــاء شـــعبية • أو شأن مسرح (النوه) الذى قامت قائمته منذ القرن الخامس عشر الميلادى حتى الآن • وهو — مسرحنا العربى — بطبيعة حاله مسرح متفق مع كافة الأنمـاط المسرحيـــة فى أسسها المشتركة بينها ، والتى أوجزناها هنـــا فى أربع نقاط : (المشخص — المتفرج — الموضوع — اللقاء الحى)• وان اختلف مسرحنـــا العربى القديم عن مسرح الشرق الأقصى ، ومسرح الغربيين فـــى بعض التفصيلات ، فان هذا طبيعى • فمسرح الاغريق القـــدامى مختلف عن مسرح الشرق الأقصى ، وهذان مختلفان عن المسرح الأوروبى اليـــوم • اذ تعتبر هذه التفصيلات الدقيقة التى تختلف فيها كل هيئة مسرحيـــة عن الأخـــرى ، هى من مهام قومية المسرح وأساس طابعه المحلى •

واذا ما فصلنـــا النتائج التى تختص بالملامح العامة لفنون المسرح العربى المختلفه (خيـــال الظل — الأراجوز — شاعر الربابة) ، لانتهينا الى خصوصية هذا المسرح ، وسماته التى تميزه عن غيره من فنون المسرح القومية الأخرى • ويمكننا عرض هذه الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم على النحو الآتى :

(أولا) : ان عنصر المشخص Actor

فيها جميعها ، يحمـل مهاما جســـاما في أدائه التمثيلى : فلابد له من امكانية التلوين الصوتى والقدرة على الفصـــل التـام فى طبقات الصوت المختلفـــة ، لأنه مكلف بـأداء العـــديد مـــن الشخصيات • كمـــا يتطلب منـــه أن يكون حسن الصوت ، لانه منوط بالغناء والطرب فى بعض المواقف الدرامية ، قادرا — فى حال شاعر الربابة — أن يكون ذا جسد مرن ، ووجه معبر ، للتعبير الجسدى أو الايمائى ، عن حال الشخصية فى مختلف مواقفها الدراميـــة • ولأن المشخص — كما ذكرنا آنفا — فى مسرحنا العربى القديم ، يؤدى أكثـــر من شخصية فى العـــرض المسرحى الواحد ، لذا فانه يحتاج الى مهارة فى الصـــوت والايماءة تفوق مهارة الممثل فى المسرح الغربى المعد •

(ثانيا) : ان طبيعة المكان الذى يعرض فيه فنان مسرحنا العربى القديم عروضه ، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفى الفرجـــة : المتفـــرج — الفنان • وتتمثل محاور هذه العلاقة فيما يلى :

١ — تبـــدأ معظم عروض المسرح العـــربى القديم — التى تعرضنا لهـــا — بالتوجه المباشر للمتفرج ، وتنتهى أيضا بنفس الكيفية •

٢ — للمتفرج الحق فى أن يحـــدد ميـــدان العرض ، وأن يغيره أو يختـــار — كما فى فن شاعر الربابة — مايريد أن يسمعه ويراه •

٣ — ان الفنـــان يعـــرض فقط قدرته فى محاكاته للنماذج التى يقـــوم بتشخيصـــها ، والمتفرج لايصدق أن ما يراه حقيقة وانما يعنى بها على اعتبار أنها لعبة •

٤ — يعرض الفنـان العربى ما يمس واقـــع المتفرج ، من هموم وقضـــايا ، فى صـــورة

كاريكاتيرية بغرض التعالى عليها والسخرية منها ٠

٥ ـ ان طريقة أداء المشخص ، طريقة ايحائية لا ايهامية ٠

٦ ـ ان الوظيفة الأساسية التى يؤديها مسرحنا العربى الأصيل ، هى وظيفة الامتاع فى الدرجة الأولى ، فالعروض جميعها تقوم بالتسرية عن نفس المتفرج ، كما تقوم بتعليمه فى المقام الثانى فى حال مسرح شاعر الربابة ٠

٧ ـ ان معظم عروضنا العربية المسرحية القديمة تنتمى الى عالم الملهاة ، ونادرا ما نجد موضوعا مأساويا فيها ٠

هذه هى الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم ، التى تميزه عن سواه من فنون المسرح الأجنبية ٠ وتعتبر هذه الملامح ، هى صبغة مسرحنا العربى ، تحمل فى طياتها تقاليد فرجتنا المسرحية ، واطار الجمهور الفكرى ٠ والآن ، يمكن لنا أن نستغنى عن مفهوم (الظواهر المسرحية العربية) ، ونتمسك بتعبير (المسرح العربى القديم) الذى يشترك مع كافة أشكال المسرح العالمى فى الأسس التى ينهض عليها مفهوم (الفن المسرحى) ٠ ولعمر مسرحنا العربى قرون عشر ، دامت بين المتفرج العربى القديم قبل نزوح الاستعمار الى الأراضى العربية بمئات السنين ٠ مسرح عربى خالص له فنانوه ومتفرجوه وخصائصه التى تميزه عن غيره من أشكال التعبير المسرحى ٠



(١) انظر مقالنا : الأبرياء ٠٠ بين ركائز الدور وفنية أداء الممثل ٠ فى : مجلة المسرح ٠ عدد ١٦/١٧ ـ ١٩٩٠ ، ص ١٨ ٠

(٢) د٠ على الراعى : المسرح عند العرب قديما (دراسة) ٠ كتاب العربى (١٨) ٠ (الكويت : دار العربى ، يناير ١٩٨٨) ، ص ٢٥ ٠

(٣) انظر نصى الأراجوز الذين جمعناهما بمجلة المسرح ٠ عدد مارس ١٩٦١ ٠

(٤) تمارا الكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربى ٠ ط ١ ، ترجمة : توفيق المؤذن ٠ (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨١) ، ص ٨٨ ٠

(٥) على عقله عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ٠ ط ٣ ٠ (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥) ، ص ٦٧٩ ٠

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٨٠ ٠

(٧) تمارا ألكسندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ ، ٩٤ ٠

(٨) د٠ ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ٠ (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، د٠ت٠) ، ص ١٦٢ ٠

(٩) انظر : المرجع السابق ، ص ١٧٦ ٠

(١٠) تمارا السكندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ ٠

(١١) المرجع السابق : ص ٨٩ ٠

الأسرة والزواج

في المثل الشعبي المصري

أميمة منير جادو

ان انتماء الأفراد لجماعات معينة يؤدي في الوقت ذاته الى انتمائهم الى ثقافات خاصة بالمجتمع وقد تختلف ثقافة شعب ما عن شعب آخر وقد تتفق في بعض جوانبها.

ولا يعتبر الفرد عضوا في الجماعة الا اذا تعلم وتشرب عناصر تلك الثقافة من خلال معاييرها وقيمها وتصوراتها واشكالها الفكرية والسبب في ذلك واضح ، وهو ان الجماعة لا تقوم لها قائمة الا من خلال العلاقات المنظمة بين اعضائها والقواعد التي تنظم هذه العلاقات هي جزء لا يتجزأ من الثقافة ..

والأمثال الشعبية تعتبر « حكمة الشعوب » وخلاصة تجاربها عبر الأجيال المختلفة والقرون التي مرت بها .

ولكل شعب ثقافته ولكل شعب أمثاله وبالتالي لكل شعب حكمته التي يؤمن بها ... والمثل الشعبي أحيانا قد تطلقه طبقة المثقفين حين يواجهون مشكلة لا حل لها من وجهة نظرهم أو في حلها وجود عدة بدائل دون مفاضلة بينهم ، ففي هذه الحالة يطلق الفرد المثل الشعبي الذي يخدم القضية وكأنه بذلك يحتكم اليه لانهاء المناقشة أو حل المشكلة .

وبمراجعة جذور أمثال الشعوب في الوطن العربي من الخليج الى المحيط نجد أنها لا تختلف كثيرا في مضمونها ومحتواها ومعناها عما قاله العرب قديما وان اختلفت بعض الألفاظ أو اللهجات ... ولسنا الآن بصدد مناقشة مقارنة لهذه الأمثال بقدر ما يهمنا عرض أحد جوانبها وهي ظاهرة تكوين الأسرة والزواج في البيئة المصرية .

فالزواج كقضية مقدسة لدى كل شعوب العالم وظاهرة اجتماعية منظمة شكلا وشرعا وعرفا سائدا أثارت حكمة الشعوب وفلسفتهم لمواجهة قضاياها وزواياها المتعددة بحيث احتكمت فى كثير من جوانبها الى المثل الشعبى واذا ما تناولنا الزواج فى المثل الشعبى المصرى وتكوين الأسرة فنجد فى ذلك أمثالا كثيرة ونستهل هذه الأمثال بالمثل الشعبى الشائع جدا لدى كل طبقات المجتمع المصرى غالبا وهو (**امشى فى جنازه ولا تمشى فى جوازه**) واذا حللنا هذا المثل من وجهة نظر حكمة الشعب نجد أن المصرى يدرك تماما أنه عندما يسير فى جنازة فان سيره فيها سينتهى بمجرد دفن الميت وبالاضافة لذلك سيأخذ ثوابها ، أما عندما يسير فى موضوع زواج ... فان الزواج لكونه علاقة اجتماعية ثنائية يومية حياتية مستديمة فانه قد يحدث عنها بعض المشكلات نتيجة للتفاعل الاجتماعى الاقتصادى الحياتى المستمر بين الزوجين مما يؤدى أحيانا الى اختلاف وجهات النظر واختلاف الآراء وحدوث مشكلات .

وترى الباحثة فى هذا المجال انه من المعروف ان المثل الشعبى هو أحد المأثورات الشعبية التى تناقلها الشعب وتوارثتها الأجيال جيلا بعد جيل شفاهة بعد خلاصة تجربة أو مجموعة تجارب قد انتهت الى هذه الحكمة التى عبروا عنها ثم ورثوها لمن بعدهم – وان هذا الرجل المجهول الذى أطلق المثل السابق لأول مرة لعله أطلقه بعد تجربة ذاتية فى مشروع زواج فاشل ولعله نقل خبرته فانتشرت بالمدينة أو البلدة التى كان يقيم بها فراح أهلها يتشدقون به ويتناقلونه ويتوارثونه ويرون فيه الكثير من الصحة – ونفسيا – لموروثات الخوف البشرى داخل الانسان ، ذلك أن الانسان كائن اجتماعى يميل للسلام ويحتاج للأمن بطبعه كما تؤكد ذلك المدارس الحديثة فى علم النفس الانسانى فى أمريكا

اهمية الزواج :

ثم تأتى الأمثال لتؤكد أهمية الزواج فى المجتمع فيقول المثل « **ضل راجل ولا ضل حيط** » أى أن الزوج يحمى الزوجة ويضلل عليها وتعيش فى ظله وكنفه بدلا من الوحدة عندما يتقدم بها العمر .. لأن الأهل لن يبقوا لها كثيرا طول العمر .

وأيضا يبين المثل أهمية وجود الرجل فى حياة المرأة بزواجه منها فيقول « **اقل الرجال يغنى النساء** » أى يقوم بشئون الحياة ويغنيها عن السعى للرزق والكد والتعب وهو يضرب لتفضيل تزوج المرأة بالفقير على تعريض نفسها للكد أو الخدمة لأنه يقوم بذلك عنها .

وكذلك يعبر المثل عن المرأة الوضيعة الأصل ومدى اهمية الزواج بالنسبة لها فيقول : « **ابويا وطانى وجوزى علانى** » .

وينتقل المثل بعد بيان أهمية الزواج الى الاختيار فى الزواج فيحذر تارة من زواج الأقارب . ويحث عليه تارة أخرى ...

وفى الحالتين له مبرراته فمثلا يقول فى البعد عن الأقارب « **خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب** » وأيضا « **الدخان القريب يعمى** » وأيضا « **ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه** » .

وبنظرة تحليلية لهذه الأمثال فانما الهدف منها ان صلة الرحم واجب فرضته الأديان وينشأ عنها المحبة والمودة ولكن عند حدوث الزواج فقد تحدث مشكلات ينجم عنها كراهية الأقارب لبعضهم مما يؤدى الى قطع صلة الرحم وفى هذه تبلورت حكمة الشعب فى الابقاء على علاقات القرابة .. واذا نظرنا من خلال المنظور الحديث للعلم فقد حثت النظريات العلمية الوراثية على البعد عن الزواج من الأقارب لأنه مورث للأمراض وفى هذا فطنة من الشعب سبقت العلوم الوراثية بأجيال .

وفى زواج الأقارب يقول المثل : « **آخذ ابن عمى واتغطى بكمى** » وهذا يقال فى تفضيل زواج المرأة بقريبها بصفة عامة ولو كان فقيرا ولكنه يخاف عليها ويحميها نتيجة للصلات القرابية . ويقول أيضا المثل « **نار القريب ولا جنة الغريب** » وفيه احترام كبير لصلة القرابة وعراقة الأسرة وانكار للذات والتضحية بالماديات على عكس سيادة القيم المادية باليوم فى اتمام مشاريع الزواج والتضحية بالقيم الروحية الأخرى المعنوية كالحب والصدق والود ... ففى المثل السابق تأكيد لبعد اجتماعى وأخلاقى . وهناك فى أمثلة أخرى تأكيد لاختيار البنت أو الفتاة لشريكها عن رغبة واقتناع فيقول

المثل « ان كان بدك تصون العرض وتلمه جوز بنتك لل عينها منه » والمقصود زوج ابنتك بمن ارادته ورغبت فيه تصونها بدلا من اكراهها على على زوج لا ترغبه فتكرهه بعد ذلك وبدلا من جمع شمل الأسرة تصبح مهددة بالتفكك والانهيار ، وفى اختيار زوج البنت أيضا قال المثل : « **اخطب لبنتك قبل ما تخطب لابنك** » • ومن العادة أن تخطب المرأة للرجل لا العكس • والمراد من المثل الاهتمام باختيار زوج البنت طلبا لراحتها فهى أولى بالعناية من الابن ولأن الرجل سيتولى هو أمر عنايته بنفسه فى اختيار زوجته ومتى شاء طلقها بخلاف البنت تحتاج لولى أمرها فى البدء •

وتؤكد الأمثال على صلاحية النسب والاطمئنان الى الزواج بالأصل الطيب فيقال « **الجدار العريض ما يعبش** » ويعنى المثل أن أساس الحائط اذا كان عريضا متينا تحمل ما فوقه فيبقى الحائط سليما لا عيب فيه ويضرب المثل لاختيار الزوج الصالح بالأصل الطيب وكذلك الزوجة لأن الأصل الطيب لا يرى الناس منه الا خيرا ويؤكد الاسلام ذلك بقول الرسول : « **تخيروا لنطفكم فان العرق دساس** » وعن أهمية الاختيار قال المثل : « **اسأل قبل ما تناسب يبان لك الردى من المناسب** » أى اسأل واستخبر قبل أن تصاهر يظهر لك من يناسبك ومن لا يناسبك •

وعبر المثل الشعبى عن اختيار الزوجة لجمالها أحيانا فقال : « **تغور العورة بفدانها** » وكلمة تغور هو دعاء عليها بالبعد والهلاك والمراد به لا أتزوج القبيحة حتى ولو كانت ثرية • وأيضا « **يا واخد القرد على ماله بكره يروح المال ويفضل القرد على حاله** » وهنا كناية على عدم الزواج من أجل المال فقط لأن المال لا يدوم لصاحبه ولكن الوجه الحسن ••• وليس المقصود بالجمال هنا ما هو ضد القبح والدمامة بمعنى الجمال الباهر ولكن الوجه البشوش والودود الذى يسر الناظرين اليه فقال الرسول صلى الله عليه وسلم على الزوجة « **اذا نظرت اليها سرتك** » أى ليست بالعابسة القاطبة الجبين •

وقال كذلك الرسول « **تنكح المرأة لأربع لمالها وجمالها وحسبها ودينها ، فاظفر بذات الدين تربت يداك** » وليس المقصود ان تجمع بين كل هذه الصفات وانما احداها أو بعضها •

★ **(كرامة الزوجة فى المثل) :**

يؤكد المثل على كرامة الزوجة لأن كرامة الزوجة من كرامة زوجها نفسه فيقول :« **اللى يقول لمراته يا عوره الناس تلعب بيها الكوره** » ، أى من أهان زوجته وعيرها بعيوبها اهانها الناس واستخفوا بها وقال « **اللى يقول لمراته يا هانم الناس يقابلوها على السلالم** » أى من يكرم زوجته ويعظمها يعظمها الناس ويحترموها •

وعن كرامة الفتاة التى لم يساعدها الحظ على الزواج لأى سبب فطال بها الأمد وكبرت فى العمر قال المثل « **البايرة أولى ببيت أبوها** » أى من الأفضل لها اذا أعرض عنها الخطاب ان تظل ببيت أسرتها حتى لا تهان كرامتها ولا تفقد ثقتها بنفسها •

وعن ارضاء الزوجة وأهلها يقول المثل « **بوس ايد حماتك قبل ماتبوس مراتك** » والمقصود بالبوس هنا التقبيل ، وهو يحث على التأدب مع الحماة لأنها فى مقام الوالدة وانه لكى تطيعه زوجته وتحسن معاشرته فعليه بارضاء أم زوجته واحترامها ليصل الى ما يريده من رضا زوجته وطاعتها !

الغيرة فى الزواج :

تعتبر غيرة الزوج على زوجته من الأمور التى دعا اليها الدين وحث عليها فقال الرسول (ص) : « **لن يدخل الجنة ديوث** » فقيل : ما الديوث يا رسول الله فقال : الذى لا يغار على أهله •

ويأتى المثل ليؤكد ذلك فيقول « **اللى ما يغير والا من الحمير** » والمثل واضح •

وكذلك تعبر الأمثال عن غيرة المرأة على زوجها بقولها : « **تاخدى جوزى وتغيرى •• والله ما تخيل** » أى ان المرأة تخطف زوج الأخرى لتتزوجه ثم تغار عليه من الزوجة الأولى فهى لا تخيل فى ذلك أى لا تليق فى هذا ولا يحسن بها أن تفعل ذلك • وفى هذا ينهى المثل عن خطف الأزواج •

ويشتد غضب المرأة وتشتعل غيظا وغيرة وحنقا عندما تخطف احدى النساء زوجها فيقول المثل « **خدوا جوز الخرسة اتكلمت** » أى ان الخرساء من شدة غيظها نطقت فى هذه الحالة •

الجمع بين الزوجات :

حذرت الأمثال الشعبية من جمع الزوجات وبذلك تساير الأديان التى أباحت تعدد الزوجات للضرورة الملحة فقط وشرطتها بالعدل بينهن وهذا شرط صعب تحقيقه ولأن الجمع بين الزوجات يؤدى الى المتاعب والخلافات عادة فقال المثل معبرا على ذلك بقوله : « **جمع عيشه على أم الخير** » أو « **اللى فيه عيشه تاخده أم الخير** » أى ان الزوج لم يكتف بزوجة واحدة وما يعانيه من متاعب حتى قرنها بأخرى لا تقل عنها فى المتاعب بل فى مفردات الهموم .

وفى موقع آخر تحسد الأمثال من يتزوج بأكثر من واحدة اذا كان مقتدرا ويستطيع التآلف مع زوجاته فيقول المثل « **جوز الاثنين عريس كل ليله** » والمراد ان كل زوجة منهما تسعى فى ارضاء زوجها بالتزين له كما تتزين العروس لتنال الحظوة عنده دون الأخرى .

العلاقة بين الزوجين :

حث المثل الشعبى على كتمان الأسرار بين الأزواج فقال : « **الراجل ومراته .. زى القبر وأفعاله** » أى ينبغى ان يكون الرجل مع زوجته كاتم سرها وهى كاتمة أسراره لا يعلم ما بينهما من شقاق ولا يظهر لهما سر ولا يطلع على حياتهما أحد .

فالبوح بالأسرار الزوجية يتيح الفرصة للتدخلات واستغلال نقاط الضعف والغرض وقد يؤدى هذا الى التفكك والانهيار والتصدع الأسرى بينما المرجو غير ذلك وقال المثل أيضا فى كتم الأسرار « **دارى على شمعتك تنور** » أى تكتم أسرارك حتى لا يذيعها من تقولها له ... والحكمة العربية تقول : **اذا انت لم تستطع صون سرك فى صدرك فلا تلوم من أذاعه فان صدر الآخرين أضيق به ...**

واذا فشلت العلاقة الزوجية فى تكوينها ووحدتها وتماسكها وخاب رجاء المرأة فى زوجها فانها تقول « **خدتك عواز .. خدتك لواذ خدتك أكيد العوازل كدت أنا روحى** » .

ويقول الشاعر فى مثل هذا المعنى :

واخوان اتخذتهم دروعا
فكانوها ولكن للأعادى
وخلتهم سهاما صائبات
فكانوها ولكن فى فؤادى

وفى هذا دليل على مدى تجريح المرأة من جراء أمانيها التى خابت فى زوجها بينما اتخذته عونا على أعدائها وتلوذ به عند شدائدها فيهجرها لأخرى أو يتزوج عليها أو يعاملها معاملة سيئة فبدلا من أن تكيد عوازلها عندما أرادت الزواج منه فانها تكيد به نفسها .

وأخيرا فان الرجل وزوجته يجب أن يكونا معا على الحلوة والمرة فى أيام السعادة والشقاء فيقول المثل : « **الراجل ومراته زى الزير وغطاه** » .

وهكذا تعبر الأمثال بأبلغ الكلمات وأدق العبارات عن تجربة الانسان فى الحياة .

المراجع :

١ ـ احمد تيمور باشا : الأمثال العامية المصرية .

٢ ـ جمال المحاسب : علم الاجتماع الريفى ، سلسلة علم الاجتماع ، دار اليقظة العربية للتاليف والنشر والترجمة ، سنة ١٩٥٥ .

٣ ـ الامام النووى : رياض الصالحين ، من كلام سيد المرسلين .

٤ ـ حامد عمار : التنشئة الاجتماعية فى قرية مصرية، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ .

حكايات شعبية سعودية

د. كمال الدين حسين

من الحكايات الشعبية المنتشرة فى المملكة العربية السعودية ، والتى تروى للاطفال حكايتى « الخنفسانه ، والبسه والكلب » وقد روتهما الصحفية حياة عنبر

وبدراسة هاتين الحكايتين نجد انهما من حكايات الحيوان ذات المغزى الأخلاقى والتربوى ، كما يمكن توظيفهما لتفسير بعض صفات الحيوان بطل الحكاية كما يمكن اعتبارهما من جانب آخر نموذجا للحكاية الشعبية من حيث بناء الحبكة ، واشتمالهما على بعض خصائص عناصرها وعناصر حكايات اخرى ، ووجود الحكاية الشعبية كالتماثل والتوافق بين بعض العناصر المتداخلة نتيجة للتداخل الثقافى بين الجماعات الشعبية .

بناء الحبكة فى الحكاية

يلاحظ ان بنية الحبكة فى الحكاية الشعبية هنا نموذج لبناء الحبكة فى الحكاية الشعبية عامة تبدأ بتمهيد يتضمن ذكر الله ، والاستغفار من الخطأ والذنب . فى بعض الحكايات نجد أيضا الصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم ــ ذلك باعتبار أنها ذات هدف أخلاقى .

ثم ينتقل التمهيد بعد ذلك الى عالم الحكاية الشعبية حيث المكان غير محدد والزمان « هو سالف العصر والأوان » كما يقول الراوى « كان ياما كان ياسعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان » .

ويستكمل التمهيد باستعراض الشخصيات الرئيسية فى الحكاية .. يعرف بهم وبخصالهم

وصفاتهم المميزة • ثم يبدأ الراوى فى سرد أحداث حكايته والتى تكون غالبا من شخصيتين فقط • ففى حكاية الخنفسانه على سبيل المثال نجد ان الأحداث تتم بين الخنفسانة وأمها – ثم الخنفسانة وكل خطيب على حده – وحتى مع وجود شخص ثالث فانه لايتدخل فى الحدث، ففى حكاية الخنفسانة نجد ان السلطان يوجه حديثه الى الخنفسانة فى وجود الفار ويخصها بالحديث وحدها ثم ينتقل الى الفأر • تنحصر الشخصيتان الرئيسيتان فى الحكاية فى حدود الشخصيات الخيره التى تحمل كل القيم المقبولة اجتماعيا • والشريرة التى تحمل كل القيم والخصال المرفوضة اجتماعيا •

فالأم فى حكاية الخنفسانه تعمل وتكد وترعى ابنتها ، بينما الخنفسانة كسولة مدلله لا تساعد الأم • بالمثل فى حكاية البسه والكلب نجد البسه مثال لقيم الخير والكلب للقيم المرفوضة ، وتنتهى الحكاية غالبا بالدرس الأخلاقى المراد تلقينه للأطفال من خلال عناصر الحكاية ، والذى يخضع دوما للقانون الأخلاقى للشعب أو الدستور الذى يجازى المصيب فى حينه ويعاقب المسىء فى حينه أيضا مع الابقاء على باب التراجع عن الخطأ والتوبة مفتوحا أمام من يرغب أن يعود لصوابه وذلك تبعا للنصيحة التى تقدمها الحكاية فى تمهيدها عندما يطلب القاص من الأطفال « اللى عليه ذنب وخطأ يقول استغفر الله »

التماثل والتوافق بين عناصر الحكاية الشعبية •

فى كتاب الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة « يذكر صفوت كمال فى صفحة ٤٠٤ حكاية تحت عنوان « الخنفسة » ، تنحصر عناصرها الأصلية فى :

– رغبة أخنفيسه (خنفسانه) فى الزواج •

– جلوسها أمام باب المنزل على الطريق فى انتظار العريس •

– مرور عدد من الشخصيات غير المناسبة لها

– الخنفسانة ترد على اهانات الخطاب •

– زواج الخنفسانة فى النهاية بمن يصلح لها وهو الفار •

– بسبب عدم الطاعة والدلع تتسبب الخنفسانة فى ايذاء نفسها •

ومن هذه العناصر نتبين التماثل بين عناصر حكاية اخنفيسه الكويتية وعناصر حكاية الخنفسانة السعودية ، الأمر التى يؤكد وجود التماثل والتوافق بين الحكايات الشعبية فى منطقة الخليج العربى •

وان كانت لغة كل من الحكايتين هى اللهجة المحلية الا أن هناك توافقا تاما فى تلك الجملة التى ترويها الخنفسانة على خطابها (الخنفس خنفس أمك البقره تنطح أمك) بنفس النص فى الحكايتين •

– العناصر المثيرة والبنية الاجتماعية

وان كان التماثل فى الحكايتين واضحا بين العناصر الأصلية ، فان الاختلاف ينحصر فى تلك العناصر المثيرة والتى ترتبط بالبنية الاجتماعية لمجتمع القص ، ففى الحكاية الكويتية حيث عالم التجارة هو السائد فان خطاب الخنفسانة يكونوا أيضا من التجار (البقال •• والعطار ••) اما فى الحكاية السعودية فالخطاب من الحيوانات الموجودة فى البيئة (الجمل – الحمار – الكلب – الديك ••)

– التداخل الثقافى فى عناصر الحكاية الشعبية•

فى حكاية البسه والكلب « نجد مثالا واضحا على التداخل الثقافى بين الحضارات المختلفة فالقطة تسمى فى القصة « بوسى كات » وهو اسم أجنبى على اللغة العربية لكنه أصبح متواترا نتيجة التداخل الثقافى مع الثقافات الأجنبية واكتسبت شخصية القطة نتيجة لهذا التداخل دلالات هذا اللفظ وأصبحت القطة (البسه) تتميز بالدلال والجمال وهى دلالة لفظ (بوسى كات) •

أيضا (الحنانة) وخبزها وتوزيعها على الأطفال ، هى ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة فى المجتمعات العربية حين كان الخبز يعد فى

المنازل .. ونصوص الحكايات السعودية كما روتها الصحفية حياة عنبر .

ـ باللهجة المحلية هى :

حكايات العمة آمنه

حكاية الخنفسانة (١)

وحدو الله .. لا اله الا الله .. واللى عليه ذنب ولا خطأ يقول استغفر الله وكان ياما كان يا سعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والاوان .. كان فيه خنفسانه تعيش مع أمها .. وكانت الخنفسانه كسولة .. كسلانه .. ومتدلعه .. ما تحب تساعد أمها لا فى عمل البيت ولا فى عملها .. والأم كانت خياطة .. تخيط الكرتة (٢) وترسلها لاصحابها مع خنفسانه الكسلانة .. وخنفسانه ما لها شغل الا الدلع وطلب الفلوس من أمها .. تصرفها على العياقه .. وطول اليوم تظل فى مرايتها تتكحل وتتحمر .

وفى يوم من ذات الأيام جاءت خنفسانه لامها وقالت لها .. يا أمى أبغى (٣) اتجوز .. ضحكت امها وقالت لها .. لكن انت لسا (٤) صغيرة يا خنفسانه .. زعلت خنفسانه وقالت لأمها .

ياسلام .. أنا مانى (٥) صغيرة أبدا .. أنا كبيرة كبيرة ولازم اتجوز .. قالت لها أمها وايش تبغى تسوى (٦) ..

طلت خنفسانة فى المراية .. وقالت لامها .. أبغاكى يا أمى تخيطى لى كرته حمرة .. والبسها وأقعد جنب الباب .. يمكن يجى لى العريس .. قالت لها أمها .. ما تبغى يا خنفسانه .

وخيطت الام لخنفسانه الكرته الحمرة .. فرحت بيها خنفسانه .. لبست خنفسانه الكرته .. واتكحلت واتحمرت وطلت فى مرايتها وانبسطت .. من حمرة خدودها .. وفى راسها حطت شريطة كمان حمره لون الكرته .. وعلى باب بيتها حطت كرسى وقعدت عليه وقال ايه حطت كمان رجل على رجل وقعدت تتدلع يمين وتتدلع شمال .. وشوية وسمعت صوت ايه يناديها .. صوت ضخم كبير كبير يقولها .. يا خنفسانه يا متحمرة .. تتجوزينى .. وكان هذا صوت .. الجمل .. طلت فيه من طراطيف عيونها وقالت له ..

ـ الخنفس خنفس امك .. والبقرة تنطح أمك أنا أسمى صفية ..

والكحلة فى عينى وفيه (٧) .. حط المهر فى كمى .. واطلع اشاور أمى طلعت خنفسانه لأمها .. مبسوزه .. ومكشره .. وزعلانه .. قالت يا أمى جانى عريس .. بس صوته كبير .. كبير .. وعيونه كبيرة كبيرة .. وجسمه كبير .. كبير .. وفمه كبير .. كبير .. وديله صغير .. صغير .. وبطنو يا أمى قد الزير ..

قالت لها أمها .. يا خنفسانه انزلى ورجعيلوا المهر دا ما ينفعك نزلت خنفسانه وأعطت الجمل مهره .. وقالت لم ما أبغى اتجوزك .. علشان انت كبير .. كبير .. ومشى الجمل .. وقعدت خنفسانه تستنى .. العريس .. شويتين جاها الحمار .. قالها .. يا خنفسانه تتجوزينى .. طلت له (٨) خنفسانه وقالت له زى ما قالت للجمل .. وحط لها الحمار المهر فى كمها .. وطلعت الخنفسانة لامها .. أمها قالت لها هادا الحمار ما ينفعك .. نزلت مرة ثانية للحمار واعطته مهره ورفضته .. وقعدت تستنى تانى العريس .. جاها الكلب والديك .. وحصل معاهم زى ما حصل مع الجمل والحمار .. يعنى رفضتهم خنفسانة .

طلعت خنفسانة لامها .. قالت لها .. يا أمى ابغاكى تفصلى لى كرته لونها أزرق .. بلكن (٩) الحمرة ما نفعتش .. وبلكن يجى عريس ترضى انت عنه قالت لها امها .. طيب يا خنفسانه .

وفى تانى يوم لبست خنفسانه كرتتها الزرقة ونزلت وجلست على الكرسى تستنى حتى جاء الظهر .. طفشت خنفسانه لانو (١٠) الظهر جه .. وما فى عريس جاها .. شالت كرسيها ومشيت تبغى تطلع بيتها .. ولمن (١١) دارت ظهرها .. سمعت صوت يناديها .. من وراها .. ويقول لها يا خنفسانه تتجوزينى .

حطت خنفسانة الكرسى واستدارت طلت لقت فار صغير .. جسمه ناعم .. ناعم .. ولونه بنى وعيونه بتبرق .. جات عيونها فى

عيـونه ٠٠ حست أنوها دا فارس أحلامهـا اللى قعدت تستناه ٠٠ قالت له بدلع ايش تبغى منى ٠٠ قالها مرة ثانية ٠٠ يا خنفســانه تتجوزينى ٠٠ ضحكت خنفسانه وتأكدت وقالتلو بصـوت مستحى ٠٠ « الخنفس خنفس أمك والبقرة تنطح أمك أنا اسمى صفية والكحلة فى عينى وفيه » ٠٠ حط المهر فى كمى واطلع أشــاور أمى حط لها المهر وطلعت على الدرج تقفز من الفرحة ٠٠ كل درجين تطلعهم ســوا ٠٠ شافتهــا أمهــا فرحانه ٠٠ قالت لها ٠٠ ايش بك فرحانه كده يا خنفسانه ٠٠ قالت خنفسانه ٠٠ جانى عريس يا أمى عيونه صغيرة ٠٠ صغيرة ٠٠ وجسمه ناعم ٠٠ ناعم ٠ وديله طويل طويل ٠٠ وبطنـه قد الليمونة ٠٠

قالت لها أمها ٠٠ خلاص يا خنفسانه اتجوزيه ٠

لمت الخنفسانة ملابسـها بسرعة ٠٠ وودعت أمها ونزلت للفار تفرحه ٠٠ قالت له أمى رضيت عليك يا عريس ٠٠ قلها هيا اركبى على ظهــرى عشان نروح بيتنا ٠٠

وفى الطريق بص لها الفار وقالها ٠٠ انزلى ٠٠ لازم أروح أجيب أكل من مخزن السلطـان ٠٠ وخليك جنب النهر بس انتبهى تطيحى فيه (١٢)٠

تـرك الفار خنفسانه جنب النهر وراح مخزن السلطان ٠

وقصر السلطان كان بيطــل على النهــر ٠٠ خنفســانه كانت فرحـانه وراحت تتمشى وتنط جنب النهر ٠٠ وفجاه طاحت فيه وهيه ما تعرف تسبح ٠٠ وصارت بدها (١٣) تغرق ٠٠ طلت على قصر السلطان ٠

شافت السلطان جالس فى الطــاقة ٠٠ صارت تصرخ ٠٠ وتقول لـه ٠٠ يا سلطـان ٠ يا ابوابا (١٤) ٠٠ قل للفــار أبو دنبه (١٥) ست البيت فى غلبه (١٦) ٠

تصرخ وتصرخ ٠٠ والسلطان يضــحك ٠٠ وتصرخ وتصرخ الين (١٧) سمعها الفار خــرج يجرى على النهر ٠٠ لقى خنفســانه بدها تغرق نزل لها ٠٠ ديله الطويل ٠٠ مسكت خنفسانه ديل الفار وطلعت عليه والسلطان بيضحك عليهم ٠

نادى السلطان وقال لها يا خنفسانه دا جزاء اللى ما يسمع الكلام ٠٠ وانت يا فار لازم تخلى بالك مـن مرتك وتعلمهـا تســمع كلامك وكمان يا فار ٠٠ لازم ما تسرق من مخزنى أكلك استحى (١٨) الفار من كلام السلطان واستحت خنفسانه وقالت للفأر ٠٠ أنا لازم دايمن أسمع الكلام ٠

واخذ الفار مرتو ٠٠ وراح بيتهم ٠٠ وعاشو فى التبــات والنبــات ٠٠ وخلفوا خنافس وخنفسات ٠٠ وتوته توته خلصت الحدوته ٠

حكاية البسة (١) والكلب

وحدوا الله ٠

لا اله الا الله ٠

ــ اللى عليه ذنب وخطأ يقول استغفر الله ٠

ــ استغفر الله ٠

كان ياما كان يا سعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر والاوان بسة ٠٠ وكلب جيران ٠٠ البسة كانت طيبة ٠٠ طيبة ٠٠ ولطيفة ٠ لطيفة ما عندها مكر ولا تحب تتكلم فى أحد من الحيوان ٠٠ لكده كانت كل من يعرفهـــا يحبهـا ٠٠ ويحبها كمان علشـــان هى نظيفة بيتها نظيف جسمها نظيف كل لحظة تغسله بلسانهـا ٠٠ حين تحس انها محتاجة لحمامها كمـــا لما تكون تبغى (٢) تروح تقضى حاجتها ٠٠ يعنى ما تبغى تستعمل حمامها علشان تتخلص من فضلاتها ٠٠ زى ما الانسان يتخلص من فضلاته ٠٠ تذهب البسه الى مكان خالى من العيون ٠٠ ويكون فيه تراب ٠٠ تعمـــل لهـــا فى التـراب حفرة ٠٠ وبعد ما تنتهى تدفن الحفرة ٠٠ حتى لا تخـرج الأشياء اللى فيها لارجل المشــاه ومن يستعمل الطريق ٠٠

كمان كانت البســه تذكر الله فى كل لحظة من لحظات عمرها ٠٠ وكلنــا سـمعناها وهى تقرقر (٣) ٠٠ قرر ٠٠ قرر ٠٠ ولما كانت البسه نظيفة وبتذكر الله ٠٠ يبقى لازم كمـان تكون واخدة بالها من نفسها ٠٠ يعنى مدلعه ٠٠ طول ما هى عامله اللى عليها من واجبات يبقى لازم ٠٠ تدلع نفسها ٠٠

كانت البسة تحب الدلع والنوم وأن حصلت فرصة تنام فى أحسن مكان ٠٠

البسة بحكم انه حيوان ساعات بخربش بأظافره الفرش والكنبات ٠٠ لأنه لازم له رعاية ولما كان الحيوان يعيش معانا فلا بد أن تذهب به الى الطبيب البيطرى من حين لآخر ٠٠ ربما يكون حامل لمرض معدى ٠٠ وكمان لقص ظوافرها ٠٠ ولما نأخذ البس لتطعيمها ونقص لها الظوافر تعيش وديعة ظريفة ٠٠ لكن يرضه نحاسب لأن العدو فى طبعها ٠٠ يعنى لو اتأخرنا عليها فى الطعام ٠٠ فانها ممكن تسرق أكلها عكس الكلب الذى لا يسرق صاحبه وحتى لو مات من الجوع ٠٠

ودحين(٤) نعود للبسه الظريفة بوسى كات(٥) وهذا كان اسمها ٠٠ كان الكلب اللى اسمه فهمان اللى هو والبسه جيران ٠٠ يغير منها غيره شديدة وطول اليوم يتبعها من مكان لمكان ٠٠ يزعجها ويخوفها ٠٠ عارف ان البسه تخاف من الكلب ٠٠ المهم كان فهمان دايما يضايقها ويعايرها بأنه أذكى منها وفيه وفاء أكثر منها ٠٠ والبسه كان تخاف منه تجرى عن طريقه لما تشوفه ٠٠ وتحاول أبدان تشوفه ٠

وفى يوم يا حلوين ٠٠ قامت البسه من نومها مبكره ٠٠ تنظف نفسها وصلت الصبح وخرجت تتمشى زى عادتها ٠٠ بصت بعينها يمين وبصت شمال ٠

لحظت ان فهمان جالس قدام بيته ٠٠ خافت وقالت ارجع تانى ٠٠ قام وقف لها فهمان وقال لها ٠٠

— انتى رايحه فين يا بوسى كات ٠٠ قالت له ٠

— أبغى أروح اتمشى وادور لى على حاجة آكلها عشان آنا جيعانه ٠

وما عندى آكل ٠٠ ضحك وقال لها ٠٠

— بس اصحى (٦) تسرقى من أحد آكله ٠٠ قالت له ٠

— موكل (٧) البيس حرامية ٠٠ قال لها ٠

— كلكم حرامية وأشرار وصرخ فيها ٠٠ هو ٠٠ هو ٠٠

أسرعت بوسى كات بالهرب من أمامه ٠٠ وعيونها الجميلة بالدموع مليانة دخلت بوسى كات للغابة القريبة من مكان سكنها ٠٠ جلست واضعة راسها على يديها حزينة وتفكر ٠٠ ليش الكلب الهوهو فهمان يكرهها وكل جنسها ٠

ومرت عليها فترة وهى جالسة ٠٠ اشتد عليها الجوع وقرصها ٠٠ كانت تدور فى الأرض على شىء تأكله ٠٠ حفرت حفرة بظوائرها ٠٠ واذا بها تعجب وتدهش ٠٠ ليش (٨) لأنها لما حفرت تحت يديها ٠٠ حفرت حفرت تحت رجليها ٠٠ من الاندهاش طالعت (٩) لربها كحل لها عنيها ٠٠ مشت لقت قدامها قصر كبير كبير ٠٠ دخلت قالوا لها هادا بيت السلطان ٠٠ واعطوها لولو ومرجان (١٠) ٠٠ خرجت مندهشة شافت قصر ثانى كبير ٠٠ كبير قالوا لها ان هادا بيت الوزير واعطوها صحنين فطير وبعدين شافت مكان فيه نيران وناس تدخل تندر (١١) دخلت فيه ٠٠ قالوا لها هادا فرن للعيش ٠٠ سلم عليها الفران واعطاها حنانه ٠٠ والحنانة يا أولاد قرص صغير كانوا الناس أول يعملوا الخبز فى البيت ويرسلوه الى الفران علشان يتخبز وتعمل الأم قرص صغير لكل طفل فى البيت ويسموه حنانه المهم ٠٠ بوسى كات اندهشت من كل اللى جرالها ٠٠ وأخذت كل ما حصلت (١٢) عليه وراحت لبيتها ٠٠ وهى تشكر الله على هادا الرزق وصلت بوسى كات ٠٠ لبيتها ٠٠ لقت جارها الكلب فهمان ٠٠ نائم مكانه كسلان لكنه لما (١٣) حس بيها نط وقف أمام عينها ٠٠ وقال لها ٠٠

— الله الله يا بوسى كات فين رحتى ٠٠ أشوفك مكحلة العيون ٠٠ ومحنية اليدين والرجلين ٠٠ وايش كل هادى الخيرات اللى معاك هه ٠٠ يا ترى كيف حصل هادا كله ٠

زعلت البسه بوسى كات ٠٠ ونزلت دموعها ٠٠ لأنها أحست ان فهمان بيهينها وبيتهمها ٠٠ قالت فى نفسها أحسن أحكى له الحكاية من أولها ٠٠ جارته وقالت ٠٠ ذهبت للغابة بعد ما تركتك وهناك حفرت حفرت اتحنت يدينى ٠٠ حفرت حفرت اتحنت رجلينى ٠٠ طالعت لربى فكحلى عينى ٠٠ رحت بيت السلطان اعطونى لولو ومرجان ٠٠ رحت بيت الوزير اعطونى صحنين فطير ٠٠ رحت للفران اعطانى حنانه ٠

اندهش الكلب الهو هو فهمان وفي نظـــرته بان أنه ماصـــدق كلام بوسى كات ٠٠ وقف على رجوله وقال لها ٠٠ أنا رايح أجـــرب وأعرف ان كنت صادقة ولا كدابه ٠٠

جرى الكلب فهمان على الغابة وقلبه مليان حقد على بوسى كات وحفر حفر فى الأرض لكن حدث شىء عجيب ٠٠ ايش هو (١٤)٠٠ هو انه لمن حفر حفر انكسرت يدينـــوه (١٥) وحفر حفـــر ٠٠ انكسرت رجلينه (١٦) ٠٠ طـــالع لربه عمـــالوه عيونه ٠٠ راح بيت ٠ السلطان دردبـــوه (١٧) من الدرجان (١٨) ٠٠ راح بيت الوزير دردبوه من الزير ٠٠ راح عند الفران سمعوه يصرخ فى العمال خذوا هادا الكلب وحطوه وســـط الفرن هرب الكلب الهوهو فهمان على بطنه وهو حزين تعبان ٠٠ فكر عقله بسرعة ٠٠ وســـأله ضميره انت ليش يا كلب يا هوهو فهمان صار لك كل هادى الأشـــياء وبوسى كات حصلت على كل الجيران ٠

جاوبه ضـــميره الصاحى ٠٠ لانك يا فهمان حقود وشرانى ، وما تحب الخير لغيرك وكمـــان تشوف أى حد ٠٠ انسان كان ولا حيـــوان حتى تصرخ ٠٠ هو ٠٠ هو ٠٠ وتخـــوف الجميع ٠٠ وكمان يا كلب يا فهمان دايما تظلم بوسى كات وهى تحبك وانت دايمـــا تحفر لهـــا الشر فى طريقها ٠٠ نزلت دموع الكلب الهوهو فهمان ٠٠ وعرف أنه غلطان فى حق نفســـه قبل غلطه فى حق بوسى كات ٠٠ رفع وجهه الى السماء وقال يارب يا حنـــان سامحنى أنا الضعيف الحيوان وأغفر لى ذنبى فى حق بوسى كات ٠٠ سمع صوت عرف انه صوت العقل يقول له اسرع الى بوسى كات ٠٠ واطلب منها السماح لانك ٠٠ أذيت كثير ٠٠ ولم تحفظ حقوق الجار كما أمر دينك ونبيك ٠٠٠

زحف الكلب هوهو فهمان على بطنه حتى وصل الى بيت بوسى كات ٠

ردت عليه وهى خايفه وقالت له ٠٠ ايش تبغى يا كلب يا هوهو فهمان ٠٠ حرام عليك لا تضايقنى ٠٠ سمعته يبكى وينوح طالب منها السماح ٠٠ وقال لها تعالى شوفى ايش صار بحالى ٠٠ وبكى الكلب الهوهو فهمان ٠

خرجت تجري البســـه بوسى كات ٠٠ ولما انه على هادى الحال أخذت تبكى وتواسيه قال لها ٠٠ ارجـــوكى تسامحينى على كل اللى عملتو ليكى وتطلبى من ربنا ان يسامحنى ٠٠ أنا عرفت ان أذية الغير شىء موطيب واللى يعـــرف خطـــأه ويستغفر ربه سيكافئه ربه ويسامحه ٠

رفعت بوسى كات يديهـــا الصغيرتان وعيناها الجميلتان وقالت يارب يا من عطى بلا حساب ٠٠ وتغفر اذا كان مخلوقك أواب ٠٠ اغســـل برحمتك وقدرتك كل ذنـــوب وخطـــايا الكلب الهوهو فهمان ٠٠

وأنا يارب يا خالقى سامحته من كل قلبى ٠٠ وخرجت مع الكلب الهوهو فهمـــان الى الغابة وجلس ليستغفـــر الله كثير ٠٠ وتســـتغفر له وتسامحه ٠٠ وبينما كانت دموعه تنزل من حزنه رفع رأسه الى السماء ٠٠ فعاد اليه بصره بقدرة الخالق ورحمته ٠٠ قالت له بوسى كات عيونك اتكحلت يا كلب يا هوهو يا فهمـــان ٠٠ ومن الفرحة حفر حفر عادت يدينه ٠٠ حفر حفر رجعت رجلينـــه ٠٠ قفز مع بوسى كات لبيت السلطان اعطوه لولو ومرجان ٠٠ راح بيت الوزير اعطوه صحنين فطير ٠٠ راح عند الفران أعطاه حنانه ٠٠ سجد لله شكر وامتنان ٠

ودعاها الى ان تدخل وتأكل معاه لقمة تربط بينهما بصداقة وتعاهدا على أن يحفظ كل منهما حقوق الجار وعاشا فى التبات والنبات وجابوا صبيان وبنات ٠٠ لمن كل واحد منهم اتجوز ٠٠ وتوته توته خلصت الحدوته ٠٠ حلوة ولا ملتوته

ان كانت حلوة غنولى غنـــوة ٠٠ وان كانت ملتوته احكولى حدوته فى الزيت محطوطه ٠

ـ هوامش بمعانى الألفاظ المحلية

١ ـ حكاية الخنفسانه

١ ـ الخنفســـة
٢ ـ نوع الثياب الشعبية
٣ ـ أريــــد
٤ ـ مازلت
٥ ـ لســت
٦ ـماذا تريدى أن تفعلى ؟
٧ ـ وحدة موازين (أوقية)
٨ ـ نظـــرت
٩ ـ يمـــكن
١٠ ـ لأن
١١ ـ عنـــدما
١٢ ـ تسقطى
١٣ ـ كادت أن
١٤ ـ يا مؤدب
١٥ ـ ذيـــل
١٦ ـ مورطــه
١٧ ـ الى أن
١٨ ـ خجـــل ٠

حكاية البسته والكلب

١ ـ القطـــة
٢ ـ تريـــد
٣ ـ المقصود به همهمة القط أثناء ذكر الله
٤ ـ الآن
٥ ـ لفظ أجنبى يقصد به القط المدلل
٦ ـ انتبهى
٧ ـ ليس كل
٨ ـ لماذا
٩ ـ نظـــرت الى
١٠ ـ لؤلؤ
١١ ـ تخـــرج
١٢ ـ ما جمعتـــة
١٣ ـ عنـــدما
١٤ ـ ما هـــو
١٥ ـ يـديه
١٦ ـ رجليـــه
١٧ ـ أسقطوه
١٨ ـ الســلالم



عبد التواب يوسف

هل تتصـــورون ســمكة لها تسعة وتسعون لونا (*) ؟؟

ان خيال القصاص الشعبى رائع وبغير حدود ٠٠ وجمال الخيال يظهر أكثر وضوحا كلما قرأنا له وسمعنا عنه ٠٠ اننا أمام (سمكة) لايمــكن تصور تطور دورها فى الحكاية ، فبعد سطور قليلة تختفى تماما ثم ٠٠ لا ٠٠ لن أفسد عليكم المفاجآت التى تنتظركم وأنتم تمضون فى قراءة قصة طريفة ينتصر فيها الخير دائما على الشر وتحس بأن شخصياتها لا توقع بأحد وتشعر أن الخطأ غير مقصود وأبناء الملوك مثــل أبناء الشعب بشر ٠٠ والدنيا فسيحة ٠٠ والرحلة فيها سهلة ممكنة ٠٠

تعالوا بنــا الى واحدة من أجمــل الرحلات فى نفوس البشر وفى أرض الله ٠

ـ ١ ـ

فى قديم الزمان ٠٠ عاش ملك يحب الناس ، ويحبــه الناس ٠٠ غير انه ذات يوم ســقط مريضا ٠٠ وجاءه الأطباء من كل مكان وحاولوا بكل السبل ان يعالجوا مرضه هذا ٠٠ الا انهم فشلوا ٠٠ مع انهم أعطوه الأدوية اللازمة ٠ ولم يدعوا دواء واحدا الا وجربوه معه لكن ذلك كله لم يفد ولم يجد معه ٠٠ وشعر الجميع بخيبة أمل مريرة خاصــة والمرض تشـتد وطأته ، وآلامه مستمرة وخيم شبح الموت فوق رأس الملك ٠٠

وفجأة أقبل طبيب غريب ٠٠ شديد الثقة فى نفسه يعتقد عن يقين انه قادر رغم كل ذلك على مساعدة الملك فى التغلب على علته ٠ ومعاونته فى الشفاء من مرضه ٠

قال بعد أن فحص الملك :

ـ انه لا سبيل لعلاجك ـ يا مولاى ـ الا بأن تصطاد الســمكة ذات الـ ٩٩ لونا وبغير هذا لن تشفى ٠٠

أصر الطبيب على قوله هذا ٠٠ فأعلن الملك فى جميع أنحاء البلاد عن رغبته فى الحصول على هذه السمكة ، وقال ان جائزة من يحملها اليه سوف تكون وزنه ذهبا ٠

وتساءل الناس : وزن من : السمكة ؟

ويجيئهم الجواب : لا ٠٠ بل وزن من يعثر عليها ، مهما كان ثقيلا ٠٠

وبدأ الجميع يبحثون عن وسيلة لصيد هذه السمكة لكى يحصلوا على الجائزة ولكى يساهموا فى علاج ملكهم من مرضه الطويل ٠٠ وكان من بين هؤلاء شيال ، قال لنفسه :

(*) هذه الحكاية تتردد شفاها ، وقد وردت فيما جمعته آمنه راشد وصفوت كمال فى الكويت ، وأشارت اليها مراجع خليجية عديدة ٠

ـ لماذا لا أشترى شباك صيد وأحاول ؟؟

ونفذ الشيال فكرته .. اشترى شبكة ومضى بها الى البحر يجرب حظه بعد ان ضـاق بعمله الأول .. الذى أثقل كاهله وعاد عليه بالقليل من المال ..

عند الشـط وقف الشيال ونظر بعيـدا الى الأفق وقد أمسك الشبكة بين يديه وهتف من قلبه :

ـ بسم الله الرحمن الرحيم ..

وقذف بالشبكة الى المياه .. مرة .. وثانية .. وثالثة .. وعندما جذبها فى المرة الأخيرة صاح :

ـ الحمد لله ..

ـ كانت الشبكة تضم بين خيوطها السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ..

وحمل الرجل السـمكة بألوانها الساحرة الى القصر وانتظر الجائزة ..

ـ ٢ ـ

سر الملك سرورا بالغا بحصـوله على السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ودب الأمل فى نفسه والعافية فى جسمه وأمر بوضع السمكة فى حوض به ماء تمهيدا لقليها كما أمر الطبيب لكى يتناولها الملك فى غذائه ..

وفى وقت الغـذاء عاد ابن الملك من المدرسـة وعندما شاهد السمكة الملونة فى القصر هتف :

ـ ما أجملها من سمكة .

قال له الخدم : هذه سمكة أبيك وهى العلاج له من مرضه .

صرخ الابن : ماذا ؟ هل سيأكل أبى هـذه السمكة الجميلة البديعة الألوان ؟ حرام . حرام .

قالوا له : دعها انها ليست من شأنك ..

قال : لا لا ان أمرها يهمنى كثيرا سوف أعيدها مرة أخرى الى البحر .

وغافل الابن الحراس وحمل الحوض وقذف بما فيه من ماء ومعه السمكة الملونة من نافذة القصر التى تطل مباشرة على البحر .. وعندما وجدت السمكة نفسها وسـط الأمواج سبحت مبتعـدة وهى سعيدة كل السعادة لا تكاد تصدق انها نجت من الموت وعندما حان وقت الغذاء أمر الملك ان يأتوا له بالسمكة ذات الـ ٩٩ لونا .. قال :

ـ هاتوا السـمكة التى فيهـا علاجى .. ودوائى .. وشفائى ..

وحكى الحراس للملك ما حدث واعترفوا له ان ابنـه أعادها الى البحر .. فصرخ الملك :

ـ ابنى فعل هذا ؟؟ أهو لا يريد لى أن أشفى من مرضى .. اننى سوف أعاقبه أشد العقاب على فعلته الشنيعة . ساحكم باعدامه ..

وقـدم الوزير الأول . والثانى .. وراحـا يحاولان تهدئة الملك . قال الأول :

ـ أوه .. يا مولاى .. انه ابنك . ومهما حدث فلا يجب ان تحكم عليه بالاعدام ..

سأل الملك : وبماذا تنصح :

رد الوزير : لك ان تأمره بمغادرة البلاد ونعطيه طعاما يكفيه لثلاثة أيام .. وعليه ان يهيم فى الصحراء فقد يلقاه ذئب ذلك أفضـل من ان تحكم عليه بالاعدام ..

قال الملك : وأنا قبلت اقتراحك هذا .. نفذه على الفور ..

ـ ٣ ـ

أمر الوزير باعـداد طعام يكفى الابن ثلاثة أيام وأطلقه فى الصحراء ..

وعندما انتهى الطعام تقريبا . وأشرف الولد على الموت رأى على البعد نخلة مضى اليها يسير على قدميه أحيانا ويحبو على ركبتيه أحيانا أخرى حتى وصل اليها . واذا بها تقف على ضفة نهر فأكل من البلح وشرب من المياه واستراح فى ظلال النخلة الى ما بعد الظهر حين لاح صبى صغير يهبط من فوق التل ويرتدى عباءة بيضاء . وعندما اقترب الصبى سأله ابن الملك :

ـ هل أنت انس أم جان ؟ من أنت ؟؟

قال الصبي : أنا صبي ضاق به أبواه · لأنهما لا يريدانه ·· وأنت ؟

رد ابن الملك : أنا كنت أميرا وأبي مريض ونصحه الأطباء بأكل السمكة ذات الـ ٩٩ لونا ·· لكنني لم أحتمل ذلك فأعدتها الى البحر مرة أخرى ··

قال الصبي : لماذا لانكون صديقين ونعيش معا ونتعاون سويا ·

أجاب ابن الملك : انني أوافق على ذلك تمام الموافقة ·

قال الصبي : هيا بنا نجمع بعض التمر ·· ونأخذ كمية من الماء ومع الفجر نرحل عن هذا المكان ··

وقد كان · جمعا التمر وحملا الماء وعندما أطلت أضواء الصباح مضيا ·· سارا وسارا الى ان وصلا الى قرية صغيرة تجولا فيها قليلا وشاهدا جزارا لديه لحوم ممتازة ·· فتطلعا اليها فى لهفة فقد مضت فترة طويلة لم يذوقا خلالها طعم اللحم ··

قال واحد منهما للآخر : يا له من لحم ·· لذيذ ··

رد الثانى : ما أجمله مشويا على الفحم ··

وراقبهما الجزار··واستبشر بهما خيرا · فانه فى هذا اليوم لم يبع نصف الذبيحة كما يحدث غالبا بل أقبل عليه المشترون حتى انه لم يبق لديه شيء ·· لذلك ناداهما اليه وسألهما ؟

ــ من أنتما ؟؟ ومن أين جئتما ؟؟

حكى الولدان قصتهما للجزار · فقال لهما :

ــ ما رأيكما أن تعيشا معى كأنكما ولدى تماما ·· وتساعدانى فى عملى و ·· ؟

وافق الولدان على اقتراح الجزار ·· وقبلا العمل معه · ورضيا بالحياة فى بيته كأنهما ولداه ··

بدأ الولدان العمل واذا بالجزار بدلا من ان يبيع خروفين باع خمسة خراف ·· وفى اليوم التالى باع ستة ·· ان الله يبارك له فى عمله الذى نما وكبر واشتهر فى كل البلدان ·· حتى قصده جميع الناس وصار هو الجزار الوحيد ··

ومرت الأيام أصبح الجزار عجوزا وكذلك زوجته ·· فبقيا فى البيت لا يغادرانه بينما قام الولدان بكل العمل وتوسعا فيه وامتد عملهما الى أمور أخرى غير الجزارة فاشتريا أرزا وسكرا ومارسا التجارة فى ألوان أخرى من البضائع ونجحا فى ذلك نجاحا كبيرا ·· وكان الرجل طيلة الوقت يرعاهما وينصحهما الى أن وافاه أجله وصعدت روحه للسماء ومن حوله ولداه اللذان تبناهما وأحبهما وأحباه ·· ومن بعده مضت زوجته ·· وبعد شهور قال الفتى لصديقه ابن الملك :

ــ يا أخى العزيز لقد مكثنا هنا فترة طويلة ما رأيك فى أن نأخذ أمتعتنا ونرحل عن هذا المكان الذى لم يعد لنا فيه أحدا ؟؟ ··

قال ابن الملك : معك حق ·· هيا بنا ··

باع الولدان أملاكهما ومتاجرهما واشتريا سفينة كبيرة تعاونا على شحنها بألوان مختلفة من البضائع الأرز والشاى والسكر ·· بل والذهب وأبحرت بهما تاركة هذا البلد الذى عاشا فيه طويلا وعندما أصبحت السفينة فى عرض البحر ولم يعودا يريان غير الماء والسماء تطلع الفتى من خلال منظار مكبر فرأى على البعد مئذنة عالية فقال لابن الملك ··

ــ خذ هذا المنظار والق ببصرك الى بعيد ·

نظر ابن الملك · وحدق فيما يرى ·· وسأله الفتى : ماذا تشاهد ؟

اجاب : أرى مئذنة وقد علقت فيها تسع وتسعون عمامة ·

سأله الفتى : هل تعرف حكايتها ·

ــ لا ··

قال الفتى : فى هذا البلد ملك له ابنة خرساء لا تستطيع ان تنطق بكلمة واحدة وقد أعلن الملك ان من يستطيع أن يشفيها سوف يمنحه نصف ثروته ويزوجه منها ولكن أحدا لم ينجح فيما أراده الملك ·· وكان عقاب من يفشل أن يلقى به الملك فى السجن ويعلق عمامته فوق هذه المئذنة عبرة لغيره وحتى يكف المغامرون والجهلاء عن محاولاتهم · ما رأيك اننى أريد أن أحاول ··

رد ابن الملك : ما لنا وهذا يا أخى العزيز ٠٠ لماذا نقحم أنفسنا فى هذه المشكلات ٠ وما دخلنا فى هذه المغامرات ؟ ابتعد بنا عن هذه الأشياء ٠

قال الفتى : لا لا ٠٠ لابد أن أحاول ٠

ودخلا بسفينتهما الى الميناء ٠٠

قال الفتى وهو يودع صديقه ابن الملك ٠٠

ــ أنا ذاهب ٠٠ واذا لم أعد حتى المساء فاعلم إننى قد سجنت وأن عمامتى سوف ترتفع من فوق المئذنة ٠ أما اذا رجعت قبل حلول الظلام فكن على ثقة من أننى نجحت فى مهمتى ٠٠

رد ابن الملك : الله معك ٠٠

غادر الفتى صديقه وانطلق الى الوزير وقال له ٠٠

ــ اننى ــ باذن الله ــ سوف أحاول ان أجعل بنت الملك تنطق وتتكلم ٠٠

قال الوزير : انك يا أبنى شاب صغير ولا داعى لأن تقضى بقية عمرك فى السجن وراء القضبان ٠٠ إن تسعة وتسعين سبقوك الى هذه المحاولة وفشلوا جميعا فلماذا تخاطر بدون مقابل ؟ أرجوك ان تمضى فى حال سبيلك هذه نصيحتى لك ٠٠ رد الفتى : ولماذا تقدم لى هذه النصيحة وما جئت اليك طالبا اياها ؟؟ لقد قلت لك اننى سوف أنجح فى جعل هذه الفتاة تنطق وتتكلم ٠ وفى الحال ٠٠

استمر النقاش بين الوزير والفتى وقتا طويلا الى أن شعر الوزير انه لا فائدة من المضى فى الحديث والنقاش اذ وجد أن الفتى مصر على رأيه ولا يتراجع عليه فقال له ٠٠

ــ اذا عليك أن تودع حياة الحرية ٠٠ وتدرب نفسك على الحرمان من كل شىء ٠

رد الفتى : هيا بنا الى ابنة الملك ٠

قام الوزير ٠ وصحبه الى غرفة بها ستارة مسدلة عن وسطها وقال للفتى ٠٠

ــ ابنة الملك وراء هذه الستارة ٠

ــ أريد أن أراها ٠

ــ هذا غير ممكن تكلم اليها من مكانك ٠

جلس الفتى فى مقابل الستارة وهو يحيى الفتاة التى وراءها بقوله ٠٠

ــ السلام عليكم ٠٠

ولم يتلق ردا فكرر التحية ثم قال ٠٠

ــ اسمعى يا عزيزتى الأميرة ٠ سوف أحكى لك حكاية صغيرة لتكونى حكما عليها ولتقضى فيها بكلمتك ٠ ما رأيك ؟

ولم يسمع شيئا فواصل حديثه ٠٠

ــ ٦ ــ

يحكى أنه كان هناك ثلاثة أصدقاء نجار وخياط وصانع حلى وشيخ ٠٠ آسف هم أربعة هؤلاء الأصدقاء الأربعة كانوا على سفر من مكان الى آخر ٠ وعندما ضربوا خيمتهم قالوا انه لايمكن ان يناموا جميعا بل لابد وان يبقى كل واحد منهم مستيقظ ليحرس الآخرين لمدة ساعة ووافقوا على الفكرة ولكن على من يكون الدور ٠٠ قال النجار ٠

ــ سوف أكون الحارس فى أول الليل ٠

وقام بمهمته لمدة ساعة ٠ وكان قد قال لنفسه :

ــ فى هذه الساعة لابد وأن أصنع شيئا ٠٠ لماذا لا أقوم بعمل عروسة خشبية ؟

وصنع دمية جميلة لم تر العين أجمل منها ثم أيقظ الخياط ليقوم بالحراسة قائلا :

ــ جاء دورك ٠٠ أصح لكى تأخذ مكانى ٠

ونهض الخياط وقال فى نفسه :

ــ ماذا يمكن ان أعمل خلال فترة الحراسة ؟ أه ٠٠ فكرة سأصنع ملابس جميلة لهذه العروسة ٠٠ وصنع للعروسة ثوبا رائعا ألبسها اياه ٠ ثم نادى الصائغ لكى يصحو للحراسة قال:

ــ من الأفضل أن أستفيد من وقت الحراسة فى صناعة حلى أزين به العروسة ٠٠

وجعل الصائغ للعروسة عقدا وقرطا وأساور فى منتهى الجمال ثم أيقظ الشيخ ٠٠ الذى صحا مع الفجر ليؤدى نوبة الحراسة الأخيرة وتساءل : ماذا يمكنه ان يفعل : قال :

ــ سوف أدعو الله ان يهب هذه العروسة روحا فتصبح حية من الأحياء ٠٠

وبدأ يدعو الله وتحركت الفتاة وبدأت تنطق وتتكلم فأيقظ كل زملائه صائحا :

ـ قوموا · انهضوا انظروا الى هـــذه الفتاة وانظروا ما حدث لها ··

وصحوا لكى يبدأ الشجار بينهم ·· كل منهم يريدها لنفسه ويود ان تكون له عروسا يتزوجها قال النجار : لقد صنعتها ··

قال الخياط : وأنا كسوتها الثياب ··

قال الصائغ : وأنا زينتها بالحلى الثمينة ··

قال الشيخ : وأنا الذى دعوت الله ان يهبها الروح والحياة ·

كانت مشكلة : لمن هى ؟

قال الوزير : ان النجار هو الذى صنعها ·

صاحت الفتاة : لا ·· ان دعوات الشيخ هى التى جعلت منها انسانا لها روح وحياة ·

قال الفتى : أكتب هذا ·· لقد نطقت الفتاة بهذه الكلمات ·

ـ ٧ ـ

سجل الوزير هذه الكلمات ومضى مع الفتى الى الملك وأمامه قال الوزير وهو يقدم الأوراق التى كتب فيها كلمات الابنة الخرساء ·

ـ مولاى ان ابنتك قد نطقت بهذه الكلمات ·

قال الملك : لا ·· لا يمكن ان ابنتى لا تتكلم ولا تنطق · واذا كانت قد قالت هذه الكلمات فاننى أريدها آن تتحدث أمامى ··

أكد الفتى ان البنت قد تكلمت وأصر الملك على سماعها بنفسه ·· وعقدوا اجتماعا كبيرا حضره الوزراء والمستشارون وغيرهم من كبـــار رجـــال الدولة · وجاء الولد وقال لها :

ـ السلام عليكم ·

ولم يتلق ردا ·· فاعاد حكايته مرة أخرى · وفى نهايتها سالها :

لمن تكون العروسة ؟؟

ولم ترد · فما كان منـه الا أن حكى قصـة أخرى · ولم تعلق عليها بكلمة واحدة · فحكى قصة ثالثة · ورابعة وخامسة ولكنها مع الحكاية السابعة نطقت وتكلمت وكتبوا ما قالته واعترف الملك بما حدث ووهب الفتى نصف ثروته وأعلن عن زواجه من الفتاة ومنحهما الكثير من الهدايا ·

ـ ٨ ـ

وكانت الشمس قد غربت وقلق ابن الملك وهو على ظهر السفينة فما كان منه الا أن طلب من بحارتها أن يفردوا قلوعهم وأن يبحروا بالسفينة· وعندما استعدوا هتف بهم ··

ـ هيا بنا ··

وفى اللحظة التى كادت فيها السفينة تغـادر الميناء سمعوا ضجة كبيرة واقتربت منهم جماعة ضخمة من الناس والفتى يصرخوا ··

انتظروا ·· قفوا ····

آه ·· ها هو أخيرا ·· من الواضح أنه قـد نجح فى مهمته وأنه قد جعل الفتاة تنطلق وتتكلم انها معه وقد اصطحبا هدايا الملك اليهما ·· صعد الفتى الى ظهر السفينة وتعانق مع (أخيه) صديق العمر وأبحرت بهما السفينة وفى عرض البحر قال الفتى لابن الملك :

ـ اسمع يا أخى ها أنت ترى اننا قد صنعنا كل شىء · ولم يبق لنا شىء لم نعمله اننى فى شوق الى أسرتى وعائلتى · وسأعود اليهم بعد هذه الغيبة الطويلة ماذا تقول ؟ :

ـ حسنا ·· افعل ما تشاء ··

ـ اذن هيا بنا نقسم الثروة · لك النصف ولى النصف · ان كلانا أصبح عنده الكثير وعندما نرجع الى أهلنـــا سوف يحترموننـــا ويقدرون ما فعلنا ··

ـ فعلا ··

وبدأوا يقسمون ما عندهم صندوقا بعد الآخر· هذا لك وهذا لى · وهكذا الى أن انتهيا من تقسيم كل ثروتهم ولم تبق الا « الفتاة » عندها قال الفتى لابن الملك ··

ـ وهذه هي الفتاة .. لابد وان نقتسمها .

صرخ ابن الملك : ماذا ؟ لقد أتيت انت بها وهي لك . من حقك .

قال الفتى : لا يمكن . أنا أحب العدل . ولا أحب أن آخذ ما ليس لي .. لقد اقتسمنا كل شيء بالنصف ما عدا هذه الفتاة . ولك ان تختار ما تحب . نصفها الأعلى أم نصفها الأسفل .. ؟

فزع ابن الملك . وما كان يتصور قط ان الفتى يمكنه ان يفكر في شيء كهذا ، فهتف :

ـ مستحيل ما تقوله . انك سوف تقتل الفتاة

وأصر الفتى على وجهة نظره ورفض ابن الملك ولكنه أمام الحاح صديقه قال ..

ـ فليكن لي نصفها العلوى ..

أخرج الفتى سيفه .. كأنه يريد بحق ان يقسم الفتاة الى نصفين وكانت هي ترتعد خوفا وفجأة قذفت من فمها ثعبانا طويلا يتلوى .. وأجهز عليه الفتى بالسيف ... قتله ...

ـ ٩ ـ

كان الذهول قد استولى على ابن الملك أثناء ذلك كله . وكان يتطلع في دهشة لصديقه الذي قال :

ـ هل أدركت لماذا اقترحت ان « نقتسم الفتاة » ؟؟

ـ لا .. لماذا ؟؟

ـ لقد كنت أعرف أن هذا الثعبان موجود عندها .. لقد حدث وانها .. وهي صغيرة كانت تلعب في حديقة القصر وقد شربت ماءا من ماء في الحديقة وابتلعت معه ثعبانا صغيرا هو الذي كان يحول بينها وبين النطق . وقد ظل ينمو في داخلها وينمو .. والآن انظر اليها .. انها سوف تنطق وتتحدث كالناس .. مثل كل البشر ..

وفتحت الفتاة فمها وتكلمت في صوت رقيق عذب ، وتبادلت معهما حديثا طويلا .

ـ ١٠ ـ

طال الحديث وختمته الفتاة بسؤال الى ابن الملك ..

ـ هل تعرف من أنا ؟ هل تعرف حقيقتي ؟

أجابها : لا .. كل ما أعرفه انك ابنة الملك و ...

قالت : لا .. بل انني « السمكة ذات ال ٩٩ لونا » .

هتف ابن الملك : ماذا ؟

كانت الفتاة في هذه اللحظة قد انقلبت الى سمكة ملونة ، زاهية بديعة رائعة ..

وقدمت لابن الملك صندوقين من الدواء قائلة ..

ـ عندما ترجع الى بلدك . اسأل عن أبيك سيقولون لك انه غير موجود .. وعليك أن تصر على أن يأتوا لك به . وبأمك أيضا .. انضح وجههما بالدواء الذي وضع في الصندوقين ..

وقفزت السمكة ذات ال ٩٩ لونا الى عرض البحر وسبحت في الأمواج وهي تلوح لهما مودعة ..

وعندما رجع ابن الملك الى بلده . وطلب ان يرى والديه ورش وجههما بالدواء عاد اليهما شبابهما ..

(ختام)

الحنطور

• سونيا ولي الدين
د • شوقي عبد القوي حبيب

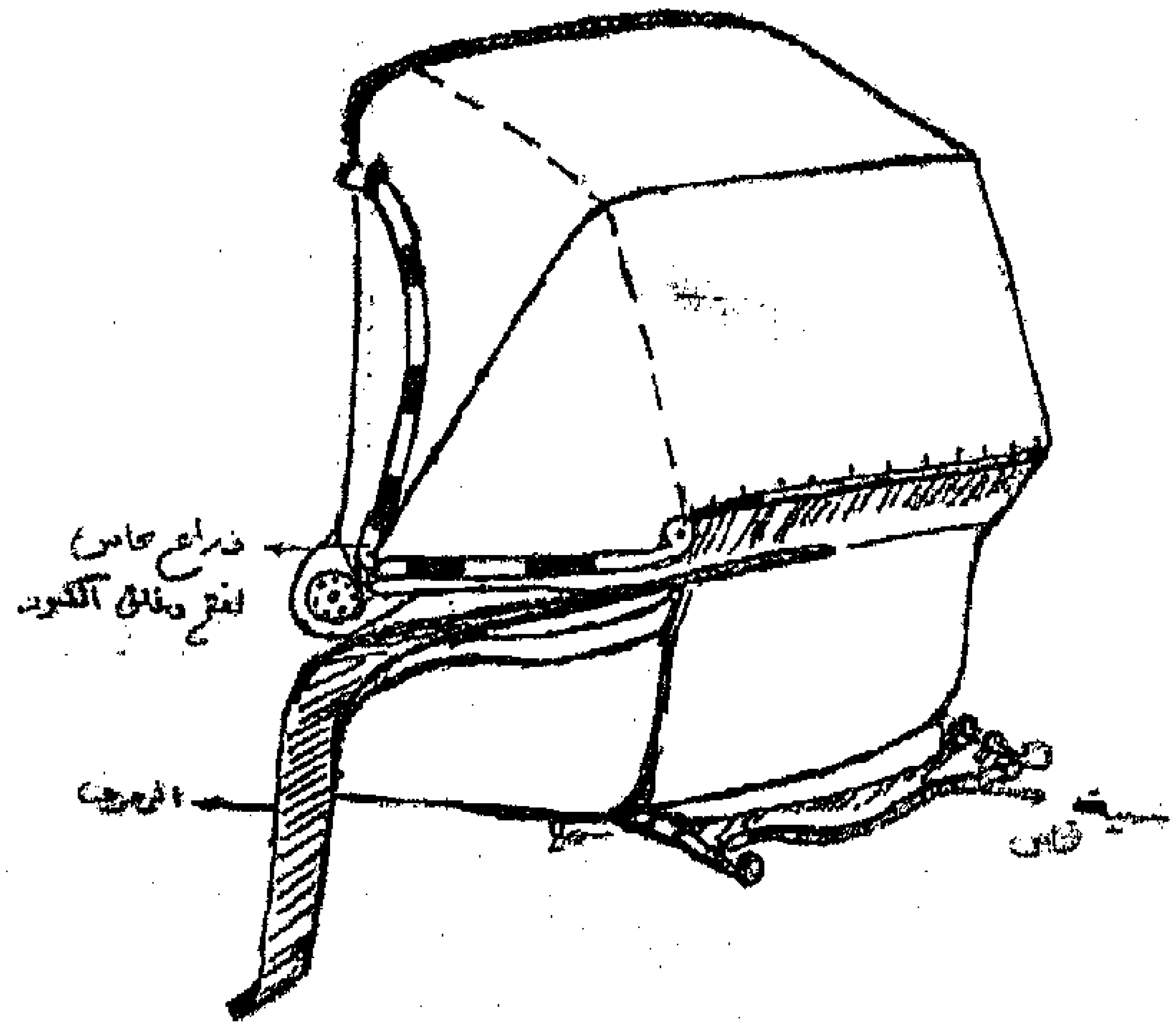
كلما ازداد التقدم التكنولوجي حن الانسان الى ماضيه ، ومضى يتلمس أسباب السعادة بين ثنايا هذا الماضي يفتش عنها فى الذاكرة وأحيانا بين صفحات الكتب أو فى أحاديث الأصدقاء ، ومن شوق الانسان الى هذا التراث أو الى الذكريات اصبح يتلمسها اينما سار ، وفى احدى المرات صادفنى ، ورغم كثرة مصادفتى له فى مختلف مدن مصر ، الا اننى توقفت أمامه هذه المرة وأخذت أتأمله مدركا أنه فى طريقه أيضا الى الزوال مثل الأشياء الجميلة ، وقررنا البحث عن تاريخ الحنطور منذ بدايته الأولى حتى وقتنا الحالى ، هذا الصديق الماضى فى الرحيل •

فى الواقع أن الحنطور وجد فى الحضارات القديمة ولكن ليس بالضرورة بنفس الشكل الذى نراه به الآن أو بالتسمية الشائعة عنه • وكانت بداياته منذ آلاف السنين فى آسيا عندما اخترعت العجلة التى أدت الى ثورة فى وسائل المواصلات ، فقد حولت الزحافة من مركبة يلزم سحبها على الأرض بقوة الى وسيلة تجرى نسبيا برفق وسهولة •

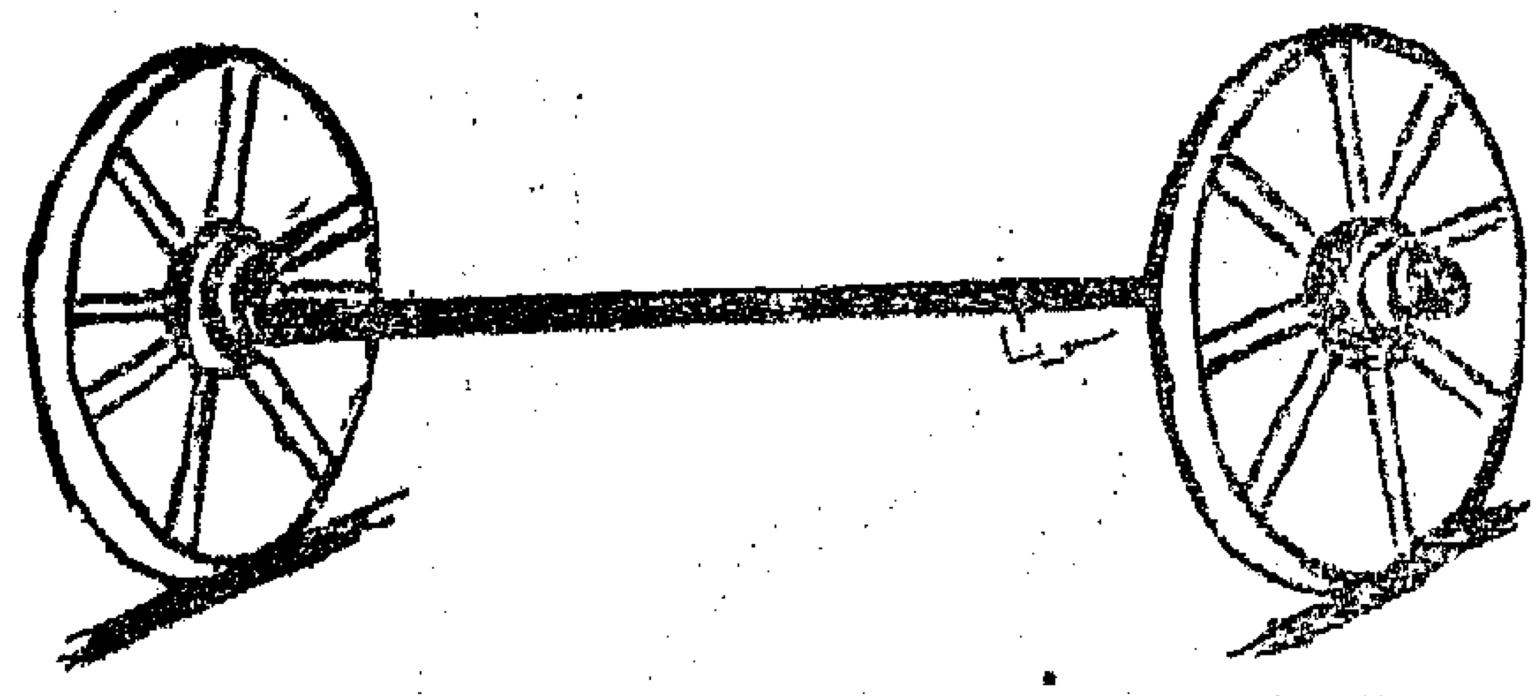
ومن المحتمل أن العجلة قد تطورت أصلا عن استعمال بجذع الشجرة كدرافيل لنقل الأحمال الثقيلة ، فاذا كان الجزء الأوسط من الجذع يجذ ليترك محورا (دنجل) ينتهى بعجلة صلدة عند كل من طرفيه ، ويمكن تثبيته تحت زحافة تصبح مركبة بعجل •

ولا يعرف متى حدث هذا لأول مرة ، واذا كان هذا هو ما حدث فعلا ، فالعربات الأولى نظرا لكونها من الخشب القابل للفناء ، قد تلاشت ولم يمكن التأكد من وجود مركبات بعجل الا بعد ظهور النماذج والرسومات ومن المؤكد أنها كانت معروفة عند السومريين فى عصر مبكر حوالى ٣٥٠٠ ق • م ، ثم شاع استعمالها حوالى ٣٠٠٠ ق • م فى جميع أنحاء النصف الشرقى من الهلال الخصيب ، وفى ٢٠٠٠ ق • م ظهرت فى آسيا الصغرى ، والأمر الشائع أن المصريين لم يعرفوا العجلة حتى أدخلها الهكسوس •

والواقع أن العجلة كانت معروفه فى مصر قبل عصر الهكسوس وربما كان استعمالها على نطاق ضيق لأن المصرى كان يعتمد على النيل فى تنقلاته وخاصة ان هذه العربات لا تصلح لنقل الأحجام



جانب العربة النصف دوران (المصرى) .



دنجل يمسك بالعجلتين .

الضخمة أو الثقيلة ، انما ينسب الى الهكسوس ادخال العجلة الحربية السريعة .

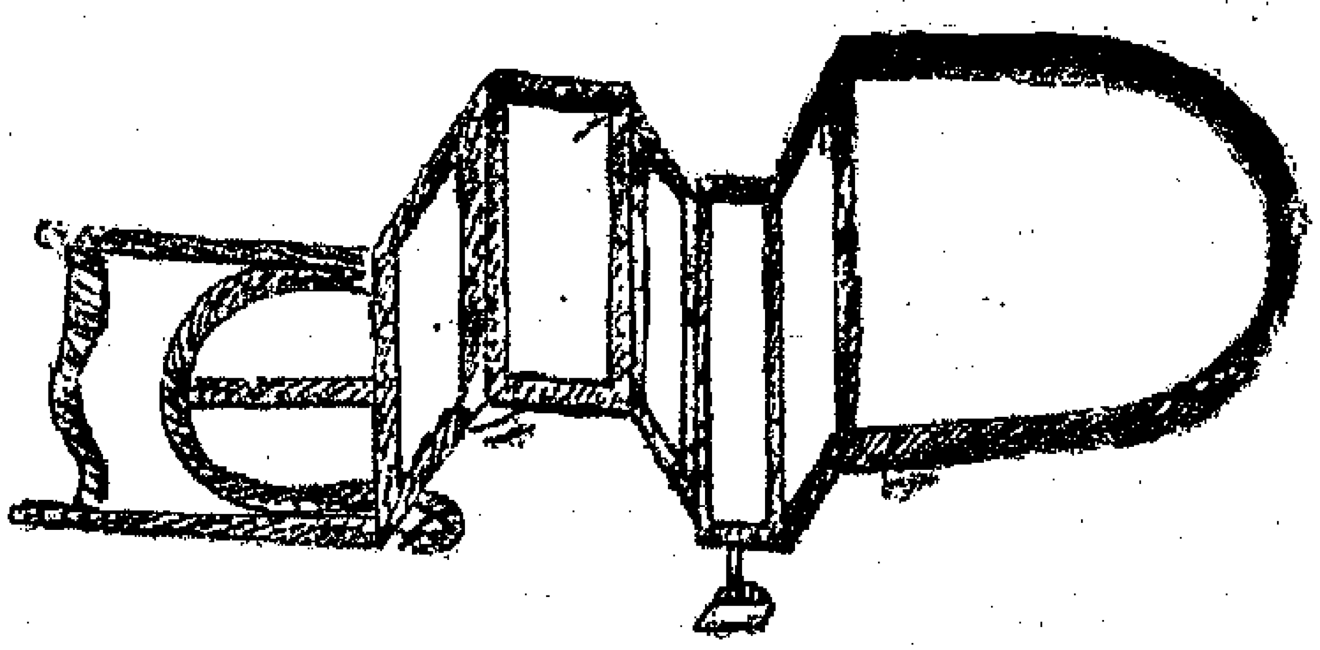
وقد ثبت الآن انها لم تكن معروفة عند استيلاء الهكسوس على مصر ، بل كان أول ذكر لهـا فى نصوص أمير طيبة الذى حارب الهكسوس (١) .

وفى عهد الدولة الحديثة(١٥٨٠ ـ ١١٠٠ق٠م) كانت هناك العجلة وتجرها الثيران وكانت تستخدم غالبا لنقل الزاد الى عمال المناجم وعلى ذلك فقد كانت نوعا من عربات النقل ، أما المركبـة (٢) فاننا نعرف عنها الكثير فكانت تستعمل للسفر والصيد فى الصحراء وفى القتال وقد كانت عبارة عن عربـة صغيرة خفيفة للغـاية لا تسع أكثر من ثلاثة أشخاص واقفين وكانت المركبة (٣) دائما ذات عجلتين فقط مثـل الحنطور الشائـع الآن تصنعان بعناية من مختلف الأخشاب وكان لهـا أربعة انصاف محاور ومنذ المنصف الثـانى من الأسرة الثانية عشرة صـار لها ستة محاور وفى النادر ثمانية أما المركبة الأسيوية فكان لها أربعة) وكان قطبها (الدنجل) يحمل صندوق المركبة الذى كان قليل الارتفاع ويشتمل على قاعدة (أرضية) تحيط بها من الأمام ومن الجانبين جداران رفيعة من الجلد المشدود أو سياج (درابزين) خفيف من الخشب المقوس أما (العريش) فكان مثبتا من طرفه الخلفى فى هذه القاعدة وكان يربط مـع السياج بالسيور زيادة فى الاحتياط وفى قمته خشبة متعارضة عقف طرفاها ليثبت فيهما جهاز فرس المركبـة ، وقد كان هذا الجهـاز بسيطا للغـاية ، فلم يكن المصرى يعرف اسـتخدام (العدة) الخاصة بالخيول فى العربات وانما كان يحيط صدر كل من الفرسين بسير عريض يربط بالخشبة المتعارضة للسلب ، وبهـذا فقط كان الفرسان يشدان العربـة ، ولكى لا يحتـك هذا السير برقبة الفرس كانت توضع تحته من الخلف قطعة عريضـة من الجلد (الكفل) يمر منهـا سير أقل عرضا يتصل بالسلب من تحت البطن ليمنع السـير العريض من أن ينتقل من مكانه ولقيـادة الخيل كانت تستعمل الأعنـة وكانت تمضى فوق (عقافة) فى الكفـل الى الشكيمـة وكانت طريقة الجام الفرس هى نفس الطريقـة الحالية الشائعـة فى كل مكان ، ومنـذ الأسرة التاسعة عشرة كانت تستعمل أيضا الاغطية (٤) لعيون الخيل .

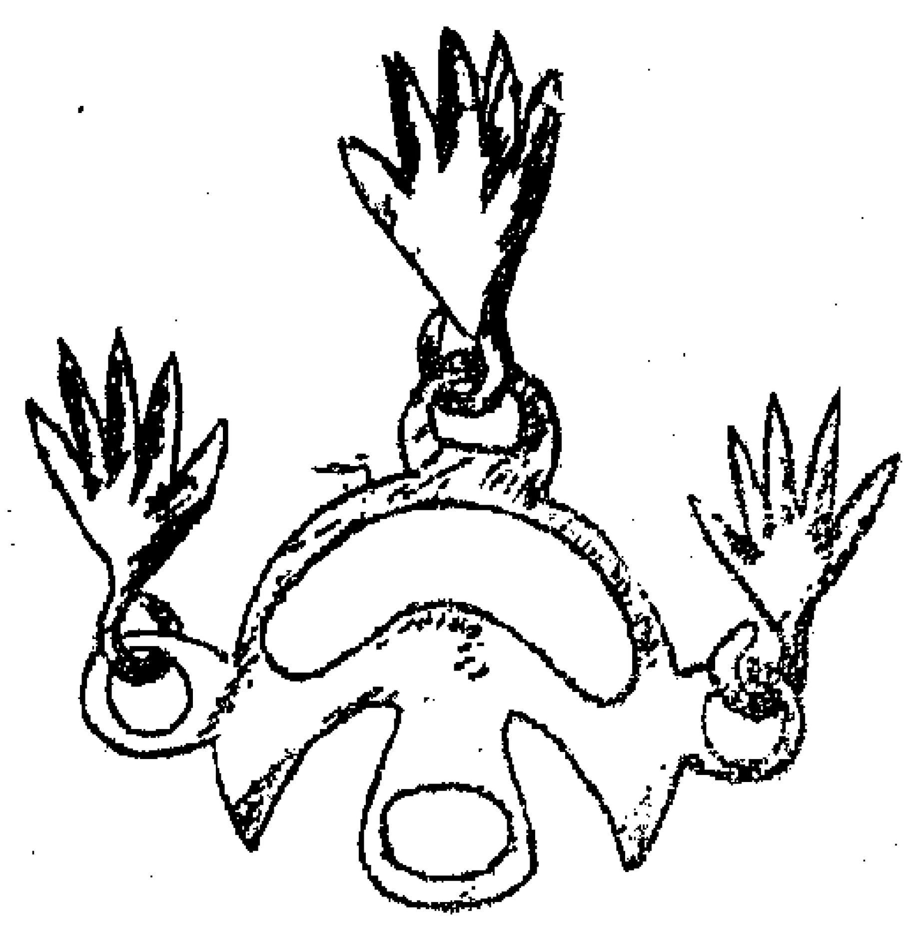
على هذا النحو كانت تصنـع سائر المـركبات المصرية ولم يكن يختلف بعضها عن بعض الا من حيث ازدياد أو قلة فخامة جهازهـا ، وفى كثير من الأحيان كانت سيور جهاز الفرس وكـذلك كساء الجلد لصندوق العربة يلون بلون أرجوانى كمـا كان هذا الكساء يحلى بزخـارف ومنـاظر مطبوعة ، وكانت المركبة الملكية بطبيعة الحـال تفوق غيرها وجاهة وعظمة وكان لابد من تمويه سائر الأجزاء المعدنية فيها بالذهب ، وكانت الخيل تحمل ريشا ملونا يستقر فى بعض الأحيان فى روؤس صغيرة تمثـل روؤس السبـاع ، وحتى مسمار العجلة كان يشكل على هيئة أسير اسيوى .

ويدل هذا الاعداد الفخم وحده على عظيم تقدير المصريين للمركبات والخيل فى الدولة الحديثة ، وقد كان الفنان لا يجنح عن تصويرها كلما تسنى له ذلك وكان وصفها وتجميلها من الموضوعات المحببه عند أدباء هذا العصر ، ولم تكن تخلو أسرة من أسر الأسراف من سائق مركبة وكانت وظيفة (السائق الأول لجلالته) من الأهمية فى البلاط بحيث كان يشغلهـا حتى الأمراء وكانت تطلـق أسماء لهـا رنـين حلو على خيول الملك الخاصـة (حصانا جلالته الأولان العظيمان) وقد سمى مثلا زوجـان من الخيـــل لسيتى الأول (١٣٠٩ ـ ١٢٩١ ق٠م) (آمـون يمنح القوة) و (آمون وافاه النصر) (٥) ٠

ولم تستعمل المركبات فى مصر الاسلامية ويبدو ان ذلك كان راجعـا الى ازدحام القاهرة وضيـق الشوارع فكما يذكر جاستون فييت ان القاهرة كانت مزدحمة لدرجة أن ثلاثة أو أربعة اشخاص لا يمـكنهم السير فى شارع دون ان يصطـدموا بيعض ، وكانت أكثر الشوارع والأزقة قصـيرة وضيقة فقد بلغ طول بعضها مسافة بيتين أو أكثر قليلا بحيث أن المدينة كانت تبدو وكأنها خليط من البيوت لدرجة أن الجمل بحمولتة كان كفيلا بعرقلة الحركة فى الشوارع وبالاضافة الى ضيق الشوارع كانت توجـد المصـاطب التى وضعت أمـام الحوانيت وكـذلك (المنظر الذى لا نزال نشاهده الى الأن) الباعـة المتجولـون يرصـون سلعهم على هيئـة أكوام على ارض الشارع (٦) **وبما يدل على استحالة استخدام المركبات ما حدث** عندما أمر السلطان الغورى فى عام ٩١٨ هـ بنقل



الهيكل الحديدى للحنطور ٠



كلة مدورة تستخدم كحلية للحنطور ٠

المدافع من المسبك الى تربة العادل حتى يجربها هناك فوضعت على عجل وسحبتها الأبقار وكانت عملية شاقة جدا رجت لها الأسواق (٧) ٠

لذلك كانت الخيـــل هى وسيلة التنقـل لدى النبلاء وذوى المكانة الاجتماعية بينما كان باقى المواطنين يستعملون الحمـير وكانت تقف عنـد تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون فى ركوبها سواء ٠ داخل المدينـة أو خارجهـا ويقال أنه كان من أطرف المناظر رؤية هذا العدد الضخم من الحمير التى تزين ببرادع كاملة من الحرير وقـد طليت آذانهـا وأعرافهـا باللـــون الأصفر (٨) وذكر ابن بطوطه أنه كان يوجد بمصر ثلاثين الف مكارى (٩) وقد قدر بعض الرحالة عدد المكاريين بنفس العدد الذى ذكرة ابن بطوطة وكان ذلك فى أواخر القرن الثامن عشر ويذكرون ان المكاريين (١٠) كانوا يتقاضون أجورهم حسب طول المشوار ومدتة ويتراوح من ٨الى١٠ بارة(١١) للذهاب من طرف المدينـة الى طرفها الآخر ومن ٣٠ الى ٤٠ بارة اذا شاء العميل الاحتفاظ بالركوبة نهارا كاملا (١٢) ويبـدو أن استخدام المركبات والتى سميتفى خـطط على باشـا مبارك باسم « هنتور » عادت فى عهد خلفاء محمد على ، فتعرف **ان الخديوى اسماعيل** وهذه حادثة طريفة عندما دعا ملوك أوروبا وأمرائها لحفل أفتتاح قنـاة السويس وحضرت معهم « أوجينى » أمبراطورة فرنسا ، أمر بان تعمل مطبات على الطريق التى

ستسلكها أوجينى فى طريقها لزيارة الأهرامات وكان الخديوى اسماعيل يرافقها فى تلك الزيارة وكان الغرض من هذه المطبات هو أن تميل عليه ويميل عليها مع اهتزاز الحنطور .

وكان الحنطور فى تلك الفترة أواخر القرن التاسع عشر أحد الوسائل الهامة للتنقل داخل المدن خاصة للطبقتين العليا والمتوسطة ، ويذكر على باشا مبارك بأنه يوجد بمدينة القاهرة ألف وستمائة وخمس وسبعون عربة من العربات الكرلو والصندوق واربعمائة عربة من عربات الركوب المملوكة لأصحابها واربعمائة وست وثمانون عربة من عربات الركوب المعدة للاجرة وعشر عربات بقارى (١٣)وكان عدد عربات الركوب الخاصة فى الاسكندرية مائة وثمان وثلاثون مزدوجة ، ست وثمانون مفردة (١٤) وثلثمائة وستة واربعون هنتور (١٥) .

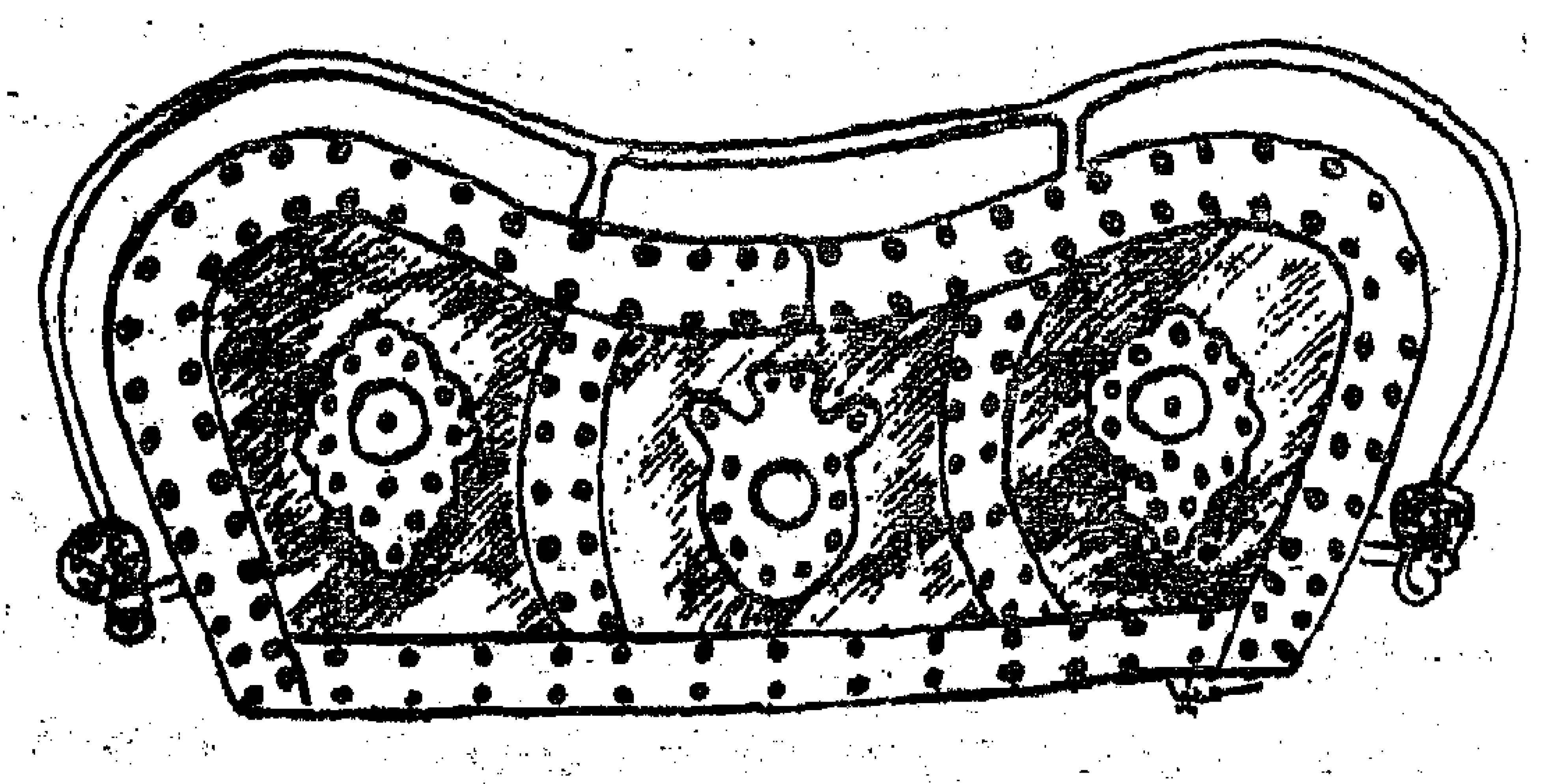
ولكن متى بدأت حرفة صناعة الحناطير يذكر بعض الرواة (١٦) وهو فى الوقت نفسه احد صانعى الحناطير فى مصر بان صناعة الحناطير بدأت غالبا فى أوائل القرن التاسع عشر وقد ظهرت فى مصر منذ أيام محمد على باشا عندما كانوا يستوردون تلك العربات من ايطاليا وفرنسا وانجلترا حيث كانت تأتى فى صناديق ويتم تركيبها فى مصر على يد الصناع الايطاليين الذين تعلم منهم المصريون هذه الحرفة وقد أستطاعوا تقليدها بمهارة بل وقاموا بصناعة عربات الركوب وأضافوا اليها بعض التعديلات ومن أهمها ابتكار طراز خاص بمصر يسمى (نصف دوران) تكون فية الكنبة الخلفية مستديرة الجوانب وهذا الطراز أقوى احتمالا من المستورد .

وكان هناك أنواع كثيرة للحناطير منها نوع ايطالى ، « روشيل » ويستورد من فرنسا ونصف دوران وقد سبق ذكره ، بيزابيه وهو مقفل ويوجد منه فى المتحف الحربى وآخر يسمى « كومبيل » ومنها اشتقت كلمة « أتومبيل » أى سيارة باللغة الفرنسية لأنه يشبه وهو أيضا مقفل وكان يستخدم هذا النوع فى زفة العرائس .

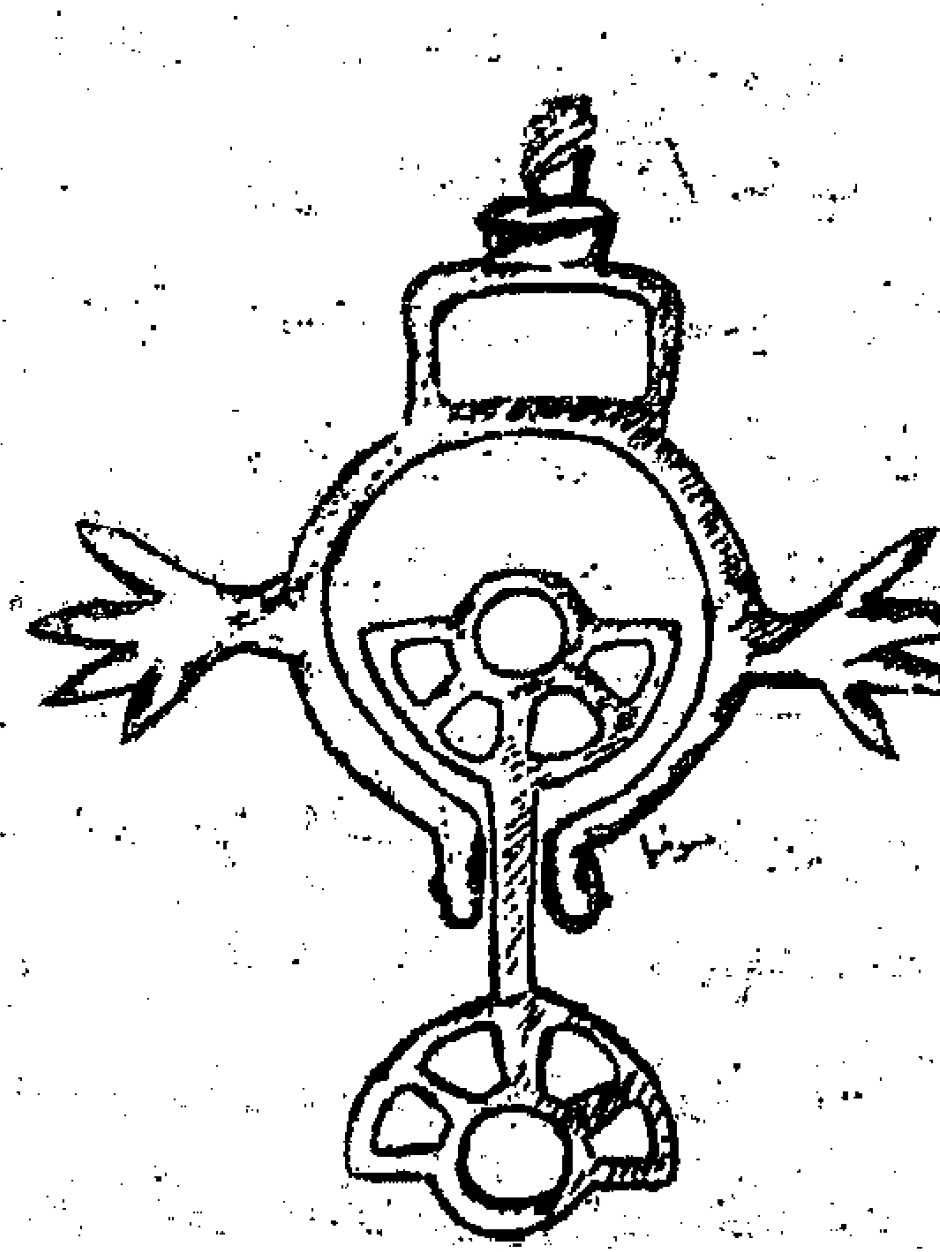
طريقة صنع الحنطور :

أما عن طريقة صناعة الحنطور الآن فيصنع هيكل الحنطور من الحديد ويشبه شاسيه السيارة وله نفس وظيفة الشاسيه ، ويقوم بعض الحرفيين ويطلق عليهم اسم مكنجية بخرط الخشب الذى يتميز بصلابته (الجازورينا - التوت - السرسوع) على اسطمبات ويسمونها « طبع » ويصنع منه الكنبة وكرسى السائق والصندوق الذى يقع أسفله فيتكون بذلك الهيكل الخشبى .

بعد عمل الشاسيه الحديد وتركيب الهيكل الخشبى عليه يتم تقفيل العربة من أسفل بخشب أبيض والجوانب والظهر من الخشب الأ بلكاش ، ويتم بعد ذلك تركيب الكبود وهو يتحرك الى الأمام والى الخلف لتغطية العربة ويطلق على الجزء المحمل على العجل اسم الصندوق ، ويتم تركيب سوست من الصلب أسفل قاعدة الحنطور المحمل



المرايا - واجهة الحنطور .



نص كفة تستخدم كحلية للحنطور .

المطبات - والكبود عبارة عن جلد مشدود على جرايد من الخشب عبارة عن براويز تثبت على مسافات متساوية فى جوانب الحنطور وتوجد ذراع فى الجانبين تتحكم فى غلق وفتح الكبود - وهناك أنواع ثقيلة من الحناطير تحتاج الى ستة أزواج من السوست ونوع خفيف يحتاج الى خمسة فقط ، وأما عن طريقة صناعة تلك السوست فالصانع يقوم بتسخين الحديد على النار المنبعثة من الكور وتشتعل النار فى هذا الكور بواسطة مروحة يدوية أو منفاخ ويوجدفوق الكور مدخنة - وعندما تحمر قطعة الحديد يمسكها الصانع بكماشة كبيرة طولها حوالى نصف متر حتى يكون بعيدا عن الحرارة والسخونة والمنبعثة منها ويضعها على السندال ويطرقها بالمرزبة وهى عبارة عن شاكوش ثقيل الوزن ويستمر فى التسخين والطرق حتى تأخذ شكل القوس وهو الشكل المطلوب للسوستة ، وبعد صناعة السوست المطلوبة يقوم بوضعها فوق بعض كل خمس أو ست سوست فى جانب من جوانب الحنطور ومكانها أسفل الكنبة فيكون الصندوق محملا عليها وهى محملة على الدنجل ٠

أما تحت الكرسى الخاص بالسائق فتوجد دائرة تسمى صنينية وهى تشبه ديركسيون السيارة وتسمح للعربة بالدوران فى أى اتجاه ٠

وبخصوص الكنبة وكرسى السائق فيتم تنجيدهما كما ينجد كرسى الفوتيل تماما بالسوست والدمور والقطن والكرينا والخيش والظهر يكون مدربا (كابيتونيه) (١٧) وبالزراير المكبوسة من نفس نوع جلد التنجيد الذى يأتى من ملوى لأنه يدبغ دباغة خاصة تصلح للحناطير ويورد لجميع انحاء مصر ٠

ويصنع جلد الحناطير من الجلد البقرى أو الجاموسى فقط ويتم تنجيد الكنبة كل سنتين تقريبا أما جلد الكبود فيمكن أن يتحمل عشرة سنوات أو أكثر ٠ وتكسى أرضية الحنطور حاليا بالفنيل الملون أو الموكيت على حسب مقدرة صاحبه وكانت قبل ذلك تكسى بالسجاد الفاخر ٠

وأمام الكنبة الخلفية يوجد كرسى قلاب لأنه يمكن قلبه تحت كرسى السائق وهو يفرد للسماح لعدد أكبر من الركاب بالجلوس ٠

ويوجد أمام كرسى السائق جزء يسمى بالمرايا وهو واجهة الحنطور وتكون فى أغلب الأوقات مزينة بالزهور الصناعية أو بقطع من النحاس ، وتحت كرسى السائق يوجد صندوق يضع فيه الأدوات التى يحتاجها للتصليح اذا تعطل الحنطور وهى عبارة عن مفاتيح وفرشة لتنظيف العدة ٠

ونأتى الى الأجزاء الجانبية من الحنطور وهى الرفارف وتتوسطهم سلمة أما الرفارف فتكون مكسوة بالجلد ووظيفتها رد الطين المتناثر عليها من الشارع فلا يندفع الى داخل العربة فيلوثها أو يؤذى الراكب ، وبين الرفارف يوجد منها زوج متقابل على كل جانب من جوانب الحنطور توجد سلمة تساعد على الصعود والنزول من الحنطور وهى مصنوعة من الحديد ولكنها تكسى بالنحاس الأصفر فيعطى السلم بريقا جميلا مع لون الحنطور الأسود ونحاس السلم للزينة فقط ٠

ولكل عربة حنطور أربع عجلات زوج خلفى وهو أعلى وقطر العجل الخلفى حوالى متر ، والعجل الأمامى أقل ارتفاعا ويبلغ ثمانين سنتيمترا ويربط كل عجلتين عامود حديد يسمى (دنجل)

ومما يلفت النظر للحنطور الزينة التى يضعها السائق أو الصانع عليه وهى غالبا من النحاس وهى عبارة عن وحدات زخرفية مختلفة تمثل أشكالا متنوعة ومن تلك الأشكال السمكة وهى تدل على الرزق الوفير والنسل فى الموروث الشعبى وتوجد وحدات اخرى للزينة مثل خمسة وخميسة والدائرة المخرمة وتسمى كفة وايضا نصف دائرة وكلها كما يعتقد واضعوها انها تقى العربة من الحسد ، وعلى كل من جانبى الحنطور يوجد فانوس وهو مصنوع من النحاس ٠ ومن مسميات أشكال الفوانيس الفانوس البيضاوى والفانوس قرن غزال ، وللفانوس عمر أفتراضى أيضا حيث يستمر صالحا لمدة عشرة سنوات أو أكثر قليلا والفانوس على شكل علبة مربعة الشكل ولها أربع واجهات واجهتان من النحاس ، والأخريتان من الزجاج البنور ، وله من أسفل ذراع يفك بقلاووظ لا دخال اللمبة داخل الفانوس وتثبت فى المسمار وقبل ذلك قديما كانت توضع شمعة بفتيل وتسمى سوكريجة ولهاخزان صغير يملأ بالجاز ، أما الآن فتستعمل لمبة ببطارية ، وللفانوس حلية من أعلى تسمى برنيطة وهى تشبه

البرنيطة الى حد كبير ومفتوحة من أعلى لكى تقوم بوظيفة المدخنة وترجع أهميتها أيضا الى أنها تقوم بتجميع الواجهات الأربع للفانوس ، ورغم استعمال اللمبة الا أنه مازالت توضع البرنيطه والسوكريجة بخزان الجاز للحفاظ على الشكل القديم ، ويوجد فانوس ثالث يتم تركيبه فى العربة أسفل الصندوق ويكون لونه أحمر ويسمى فانوس خطر، وتوضع على ذلك الفانوس أشارة حمراء تعكس ضوء أحمرا اذ ما سلط علية ضوء من الخلف .

وكما هو واضح فان معدن النحاس يمثل عنصر الزينة الأساسى فى الحنطور فيدخل فى كسوة السلم وزينة الكبود وفى الفوانيس وأيضا نجده يكسى به مسند كرسى السائق وأسمه المعروف به الدرابزين وهو من الحديد المكسو بالنحاس الورق مثل الذهب الذى تذهب به الكراسىفهو عبارة عن شريط نحاسى أصفر يلف على الدرابزين ومن الأجزاء النحاسية أيضا فى الحنطور الجرس الذى نسمعه مصاحبا لوقع الخيل حينما يعترض الحنطور عارض والجرس عبارة عن علبة مستديرة داخلها ماكينة نحاس مركب بهاسوستة تضغط على الشاكوش الموضوع بين طاستين من النحاس ويركب الجرس فى أرضية الحنطور تحت رجل السائق ويبرز منه مسمار عندما يدوس عليه السائق يضغط على الشاكوش ويضرب فى الطاستين .

ويبقى بعد هذا من الحنطور آلته الحية وهو الحصان ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهى عبارة عن السرج والرقبية ويقوم السروجى بتصنيع تلك العدة ويثبت السرج فى العربة بواسطة عريشان، عريش على كل جانب ، وهو عبارة عن قائم خشبى ويطلى هذا القائم بالبوية أو يكسى بالجلد .

ويعمل الحصان يوميا لمدة اثنتى عشر ساعة تقريبا وقيمة غذائه يوميا تكلف صاحبه حوالى ثلاثةجنيهات أسعار عام ١٩٨٩ وذلك فى محافظة المنيا أما فى محافظة الاسكندرية فيتكلف طعام الحصان . ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهى عبارة وذرة وفول وبرسيم أو الموجود منهم ولكن الشعير يعتبر أساسيا بالنسبة له ويمكن أن يبدا الحصان عملية جر الحنطور وهو فى سين الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر فى العمل الى سن العاشرة أو بعدها بقليل (١٨) . قد اختلفت وظيفة الحنطور من عصر الى آخر وكذلك من مدينة لأخرى ففى أواخر القرن التاسع عشر كان يعتبر وسيلة الانتقال الرئيسية لابناء الطبقة العليا أما عامة الشعب فكانوا يستخدمون الركائب فى التنقل وزاد الاقبال عليه من قبل طبقات الشعب المختلفه فى أوئل القرن العشرين الى أن انتشرت وسائل المواصلات العامة من عربات سوارس والترام ثم الاتوبيس بعد ذلك ، وان ظل أستعماله موجودا خاصة فى المناطق التى لا تصلها تلك المواصلات أو لمن يرغب فى أن يكون بمفرده ، ويذكر بعض المعمرين ان أعداد الحناطير كانت كثيرة جدا أمام محاط السكك الحديدية فى مختلف المدن وخاصة باب الحديد وأنه فى أربعينات القرن العشرين كان ياخذ الحنطور من باب الحديد الى حى المنيل بخمسة قروش والآن يقوم بنفس الوظيفة ولكن فى عواصم المحافظات والمدن خاصة تلك التى لم تنتشر بها عربات التاكسى الداخلية فهى محدودة الحجم لا تحتمل التاكسيات كشبين الكوم وكفر الشيخوبنى سويفوان كان استخدامه قد قل كثيرا نتيجة لانتشار السيارات ويبدو ان استخدام الحنطور فى عملية نقل السائحين هو الاستخدام الباقى لفترة قادمة من الزمن لعشق السائحين له .

وكان من استخدامات الحنطور فى الماضى استخدامه فى زفة العرايس وانقرضت هذه العادة الى أن شاهدت زفة احد الأصدقاء (١٩) فى ميناهاوس وفوجئتبانها كانت زفة بالحناطير وكم كانت جميلة تلك الزفة فقد اعادتنى الى قاهرتنا الحبيبة التى عرفناها من خلال كتب الرحالة ، ولم تكن زفة الحناطير قاصرة على الفنادق فقد شاهدت قريبا زفة بالحناطير فى قلب شارع قصر النيل وكانت حقا رائعة ولافتة للأنظار وخاصة الأجانب الذين وقفوا يصفقون لها ويتابعونها بسعادة بالغة وبالاضافة الى استخدام الحنطور كوسيلة انتقال واستخدامه المحدود فى زفة العرائس فقد استخدم أيضا للنزهة وكان ايقاع حوافر الخيل يعطى احساسا بالمتعة والنشوة ولنقرأ قول عاشقة مصر د . « نعمات فؤاد » ولكننى لا أنسى الحنطور صغيرة فقد كنت أجد فى ركوبه متعة ورخاء الاسترخاء (ولا أنسى الحنطور كبيرة فقد درست شعر أمير الشعراء شوقى وحياته .

وللحنطور فيها قصة ، هذه الكنبة المدرجة ذات الكنبتين المتقابلتين الصغيرة منها مكشوفة لأن الكبود كان يغطى الكنبة الكبيرة وكنت على كل حال أختار الجلوس على الكنبة الصغيرة لارى الشارع والناس أكثر ، أما مقعد الأسطى فقد كان مرتفعا يطل على جوز الخيل ويمسك فى يده كرباجا طويلا .

لقد ولد الحنطور قصائد كاملة من ديوان شوقى من أعذبها وأقربها الى النفس قصيدة النيل فقد كان يحلو له وبيته الذى سماه « كرمة ابن هانىء» على النيل ان يتنزه فى الاصائل على شاطىء النيل فى حنطور ويتأمل الشاعر المترف النهر المترف وكان النيل مترفا على أيامه لا يكدر صفوه أو نقاء ما يحدث له هذه الأيام مما نرتكبه فى حقه ويهمس شوقى مفتونا : —

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

وأتذكر ونحن صبية أن الأطفال كان يتشعلقون فى الحنطور من الخلف وينادى بعض الصبية ممن لم يستطيبوا التشعلق على السائق قائلين «كرباج ورا يا سطى » فيترك الصبية المتشعلقون الحنطور هاربين خوفا من كرباج سائق الحنطور كما كانوا ينادون على الحنطور مغيظين السائق قائلين : « يا أبو لبن » ولا أعرف حتى الأن سبب هذه التسمية ولماذا أطلقت .

ولكن اختفى الآن ذلك المظهر الذى يجسم لنا شقاوة أطفال ذلك الزمان واختفى الحنطور أيضا من حياة القاهرة آخذا معه ذلك الايقاع المتناغم الجميل والمتبادل بين خطى الخيل ورنين جرس السائق ، ايقاع لم تلعبه يد فنان ولكنه أروع من أى ايقاع ، ومضى الحنطور تاركا لنا الحسرة على ما كان والألم على ما نحن فيه الآن ، مضى بايقاعه ولم يبق فى آذاننا الا رجع صدى خطى الخيل ، ومضى وان كان سيبقى رمزا على رخاء وهدوء عصره .

★★★

---

(١) الموسوعة الأثرية العالمية ، مادة عجلة مصر ١٩٧٧ ، ص ٥١٦ — ٥١٧ .

(٢) استخدم الشعب المصرى منذ قديم الزمان الحمار كأحسن وسائل النقل ، فهذا الحيوان الذى لا يكل والذى تمتاز بعض أنواعه بسرعتها والذى يستطيع السير على كل الطرق يبدو وكأنه فى الواقع انما خلق لظروف مصر الخاصة ، وبالنسبة لعلية القوم كان يربط مقعد باحكام على ظهر حمارين ويجلس الرجل على هذا المقعد ، ويبدو انه بطل استخدام هذا المقعد فى الدولة الحديثة ، ادولف ارمان ،مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ترجمة د. « عبد المنعم أبو بكر « محمد كمال » مصر بدون تاريخ » ص ٥٦٢ .

(٣) يمكن رؤية المركبة المذهبة لتحتمس الرابع فى متحف القاهرة .

(٤) تستعمل اغطية للحيوانات حتى لا ترى الا أمامها فقط ولا تجفل من أى شىء على جانبى الطريق .

(٥) ادولف ارمان ، المصدر السابق ص ٥٦٣ — ٥٦٥ .

(٦) جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة . ترجمة د. مصطفى العبادى ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٨٧ — ٩٠ .

(٧) ابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ص ص ٤ — ٢١ .

(٨) جاستون فييت ، المرجع السابق ص ٩٥ — وذكر أيضا وليم ادوارد لين فى كتابه « المصريون المحدثون » ان جمال المحمل كانت تخضب بالحناء وتزين بخوص النخيل فى موكب الحج فيبدو لونها أصفر — فلا أعرف اذا كان جاستون يقصد ان اللون الأصفر الذى تصبغ الحمير هو اللون الناتج من الحنة أم لا .

(٩) ابن بطوطة ، رحلته ، دار الكتاب اللبنانى ، بدون تاريخ ، ص ٣٢ .

(١٠) لم تكن الطوائف التى ينتظم فيها المكاريون تقل عن أربعة طوائف أو ثلاثة « لنقل النساء » والرجال » والرابعة لنقل الأشياء والأمتعة ولكن الحمالين على وجه الخصوص (السواعدية) كانوا هم المتخصصين لنقل الأمتعة ولم يكن استخدام البغال والخيول مقصورا على الخاصية فكانت الخيول وقفا على استخدام المماليك أما المشايخ والتجار فكانوا يستخدمون البغال · اندريه ريمون ، فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، ترجمة زهير الشايب ، مصر ١٩٧٤ ، ص ٥٤ ·

(١١) لمعرفة قيمة البارة انظر : ـ

وصف مصر ـ ترجمة : زهير الشايب ، مصر ١٩٨٠ المجلد السادس الأب انستاس الكرملى ، النقود العربية والاسلامية وعلم النميات مصر ١٩٨٧ ·

(١٢) وكانت الحيوانات التى تؤجر تقف جاهزة فى محطات بمعنى الكلمة تقع فى جوانب الشوارع الرئيسية والأسواق ويستطيع المرء ان يجدها على جانبى معظم الشوارع حيث يمكن ان يمتطى واحدة منها وأن يذهب الى حيث يشاء يتبعه أحد الأولاد الواقفين هناك لهذا الغرض وهذا لكى يعود بالركوبة بعد انتهاء المشوار اندريه ريمون ، المصدر السابق ، ص ٥٥ ·

(١٣) على مبارك باشا ، الخطط التوفيقية ، مصر ١٩٨٠ ، ج ١ ـ ص ٢٥٦ ·

(١٤) يبدو انه يقصد بالمزدوجة التى يجرها زوجان من الخيول والمفردة هى تلك التى يجرها فرس أو حصان واحد ·

(١٥) على باشا مبارك ، المصدر السابق ، ج ٧ ، ص ١٧٨ ·

(١٦) الأسطى فتحى عبد الفتاح ، سيد عبد الفتاح ، حسين حلبة ، الشريط مسجل من المنيا ، عام ١٩٨٩ ، الجامع سوليا ولى الدين · ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ·

(١٧) كابيتونية ويكون منجدا بالزراير لتثبيت تنجيد الكنبة وأيضا كحلية · ـ

(١٨) الشريط السابق ، تسجيلات محافظة المنيا سنة ١٩٨٦ ·

(١٩) الصديق هو الدكتور محمد الهوارى أستاذ اللغة العبرية بآداب عين شمس ·

(٢٠) نعمات أحمد فؤاد (دكتور) القاهرة فى حياتى مصر ١٩٨٦ ، ص ٦٦ ـ ٦٧ ·

من روائع الفن الإسلامي

شبابيك القلل

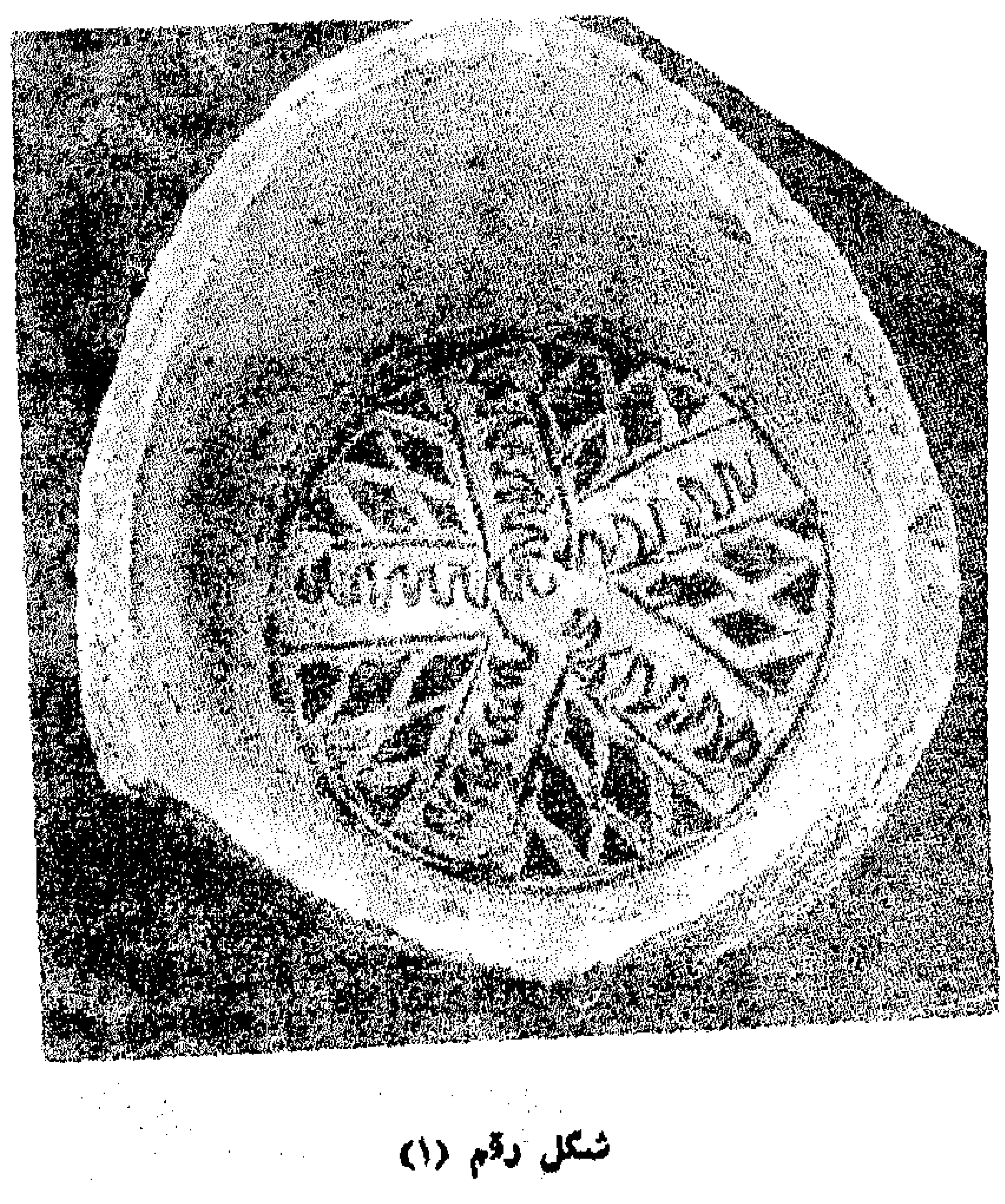
وزخارفها

عبد الله كامل موسى

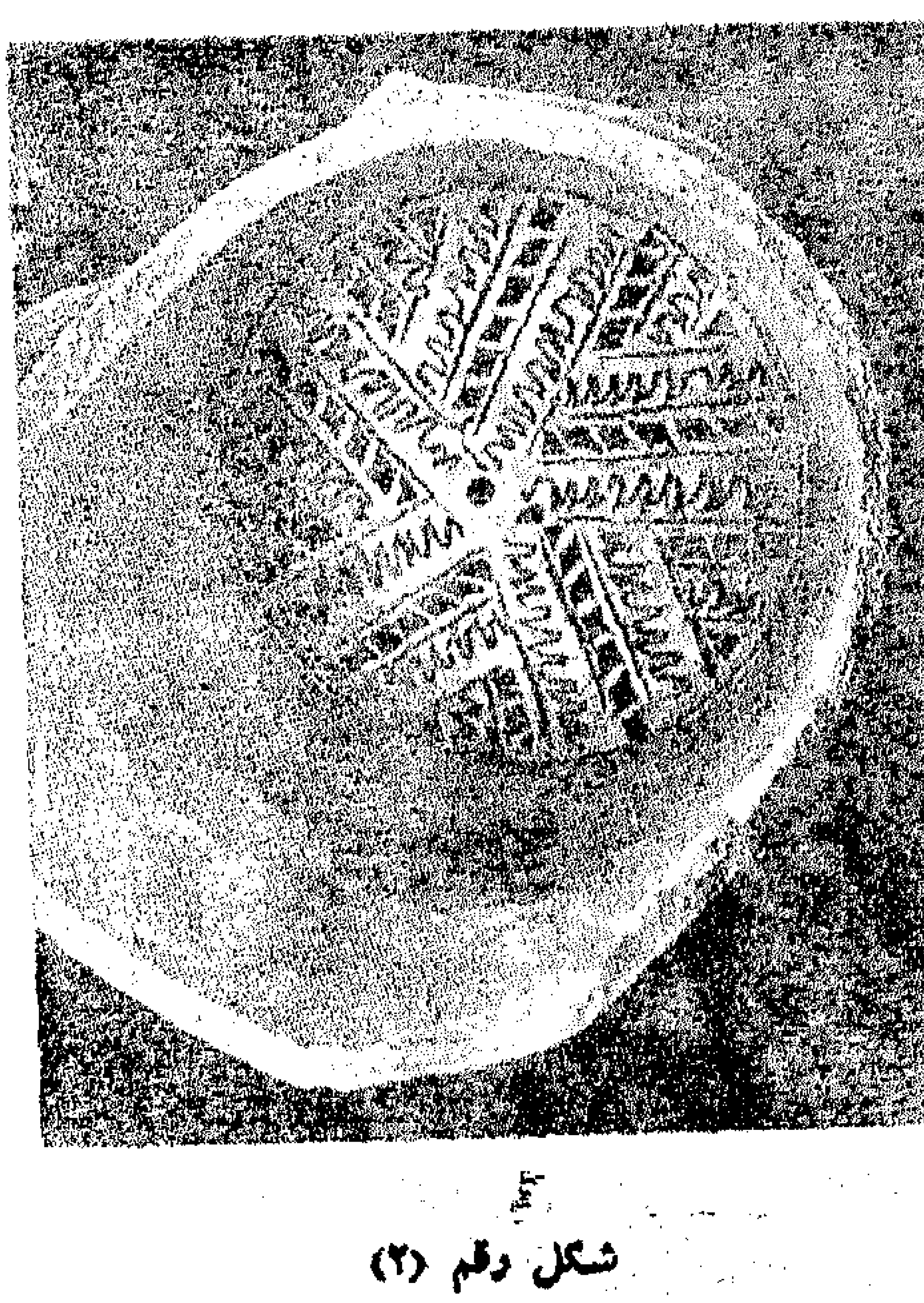
تأثرت الفنون الزخرفية الاسلاميـــةفي أول أمرها بالتقاليد الصناعية والزخرفية القديمة الخاصة بفنون الحضارات التى كانت سائدة في البلاد التى فتحها العـــرب والتي أصبحت تكون جزءا من الدولة الاسلامية المترامية الأطراف التى امتدت من الهنـد شرقا الى شمـــال افريقيــة وبـلاد الأندلسغربـــا •

على ان هذه الفنون لم تاخذ كل ما صادفها فى فنون هذه الحضارات القديمة من موضوعات وعناصر بل وقفت منها موقف الفاحص الناقد لذلك فاننا نجد الفنان المســلم قد امضى فترة طويلة فى عمليةاستجماع واختيار ومزجفاختار ما لايتعارض وأحكام العقيدة الاسلامية ثممزج بين هذاالتكنيك الموروث وبين الزخرفة الجميلة ، وقد استغرقت هذه العملية ثلاثة قرون تقريبا أصبح للفنون الاسلامية بعدها مميزاتها الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين(١) •

وقد وجهت العقيدة الاسلامية نظر الانسان الى ناحيتى الجمـــال والزينة فى المخلوقات ، وعرفته ان معظم ما يحيط به فى هـــذا الكـــون انما ينطوى على جانبين جانب المنفعة وجانب الزينة والجمال ، وقداقترنت الصناعة بالفن فى ظـل الاســلام فلقد شاعت الزخارف فى كل ما اخرجته يد الفنان المسلم من مصنوعات سواء كانت من مادة غالية نادرة أو كانت من مـــادةرخيصة متوفرة وهو الأمر الذى لم يعهـد فى الفنون التى سبقت الاسلام اذا لم يعنفنانو تلك العصور بزخرفة السلع الرخيصة كما فعل الفنان المسلم الذى لم يبخل بفنهعلى شبابيك القلل ، تلك القطع الفخارية التى تعـد ارخص مـا يمكن ان يصنعـــهصـانع(٢) •



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)

---

(١) د• سعاد ماهر ـ الفنون الاسلامية ، ص ٥ ـ ٧ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م ، د• عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية الاسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، ص ٦ ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٤ م •

(٢) د• عبد العزيز مرزوق ـ المصدر نفسه ، ص ٨ •

ويعـد الفخـار من أهم الفنـون التطبيقية الاسلامية ، ومن المواد الأثرية القديمة وترجـع قيمته الأثرية الى كثرة مخلفاته والاعتماد عليـه بصفة خاصة فى ترتيب مراحل التطور الحضارى والفنى وفي تأريخ طبقات الحفر الأثرى وترتيب الطرز الفنية ، كما أنه أقـرب الفنـون الزخرفية والتطبيقية الى روح الانسان(٣) ٠

وقد عرفت مصر قبل الفتح العربى كما عرف غيرها من دول العالم الأوانى الفخارية وازدهرت فيها هذه الصناعة وهو الأمـر الذى نلحظـه فى العصر القبطى حيث ازدهرت صناعة هذه التحف الفخارية وأجادت مصر صناعتها اجادة عظيمة(٤) ٠

والحق أن القاهرة قد ازدهرت فيها أنواع من الفخـار كانت تصنع للاستعمـال اليومي وكان موطن صناعتها بمنطقة مصر القديمة (الفسطاط) ويمتاز منهـا الفخـار الشعبى بالبساطة وقلة التكاليف ، وفى الوقت نفسه لا يخلو من حسن الذوق ودقة الصنعة وروعـة التخيل والابتكار ونقتصر هنا على نوع من الفخار الشعبى متمثـل فى القلل الفخارية التى تكشف لنا بالاضافة الى أسلوبها الفنى بعض جوانب من عادات وتقاليد هذا العصر(٥) ٠

وتعد القلل من الأوانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبى ، ومن المعروف أن القلل آنية من الفخار وتكون فى معظم الأحيـان غير مطلية بالدهـان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها فى الأقطار الشرقية ولا سيما مصر وقد تكون فى النادر مغطاة بطلاء زجاجي يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب فى الشتاء(٦) ٠

وكان كثيرا مـا يسـود داخل الوعاء بدخـان الأخشـاب الصمغية ، ثم يعطر بدخان خشب « القفل » والمصطكا ، ويستعمل لهذا الغرض وعاء صغير من الفخار يسمى مبخرة ، ويوضع فيه الفحم اللازم لحرق الخشب والمصطكا ، ثم تعلق القلة مقلوبة فوقه ، ويشد حول رقبة القلة خرقة على بعد بوصة من الحلق لمنع السـناج أن ينتشر بعيدا خارج الوعاء ، وكثيرا ما يوضع قليل من ماء زهر البرتقال فيكسب المـاء طعما لذيذا(٧) ٠

وقد تفنن الفخرانيون أو القلاليون فى ابتكار أشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأسـاليب مختلفة وزخـارف متنوعـة فصنعت القلـل ذات الجدران الرقيقة بالضغط مما يضاعف الاحساس برقة جدران القلة كأنها مصنوعة من الورق ومنها ما تكون سميكة الجدار ، وتزدان بعض القلـل بمقابض تسهل استعمالها أو تشكل فوهاتهـا على هيئة رأس طير أو حيوان ، وفى هذا النوع قـد يستعمل مقبض مجوف لملئها بالمـاء الذى يصب من فم الحيوان عند الفوهة ، ومن هذه القلل ماله بدن مستدير مضغوط ورقبة اسطوانية قصـيرة على جانبيها مقبضان بشكل الزمزمية ، وكذلك نجـد أباريق لطيفة مختلفة وقد استخدمت القـوالب الفخارية وقوالب الجص ذات الزخارف المحفـورة فى تشكيل زخارف بارزة على أبدان بعض هـذه القلل وذلك بأسلوب الضغط أو الصب فى هـذه القوالب(٨) ٠

ونرى على هذه القلل رسوم حيوانات وطيـور وأشكال آدميـة وأشرطة من الكتابات الكوفيـة والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لأصحاب هذه القلل وعلى احدى القلل من هذا النوع والمحفوظة

---

(٣) د٠ حسين الباشا ــ مدخل الى الآثار الاسلامية ، ص ٢٦٢ ــ ٢٦٣ ، دار النهضة العربية ٠

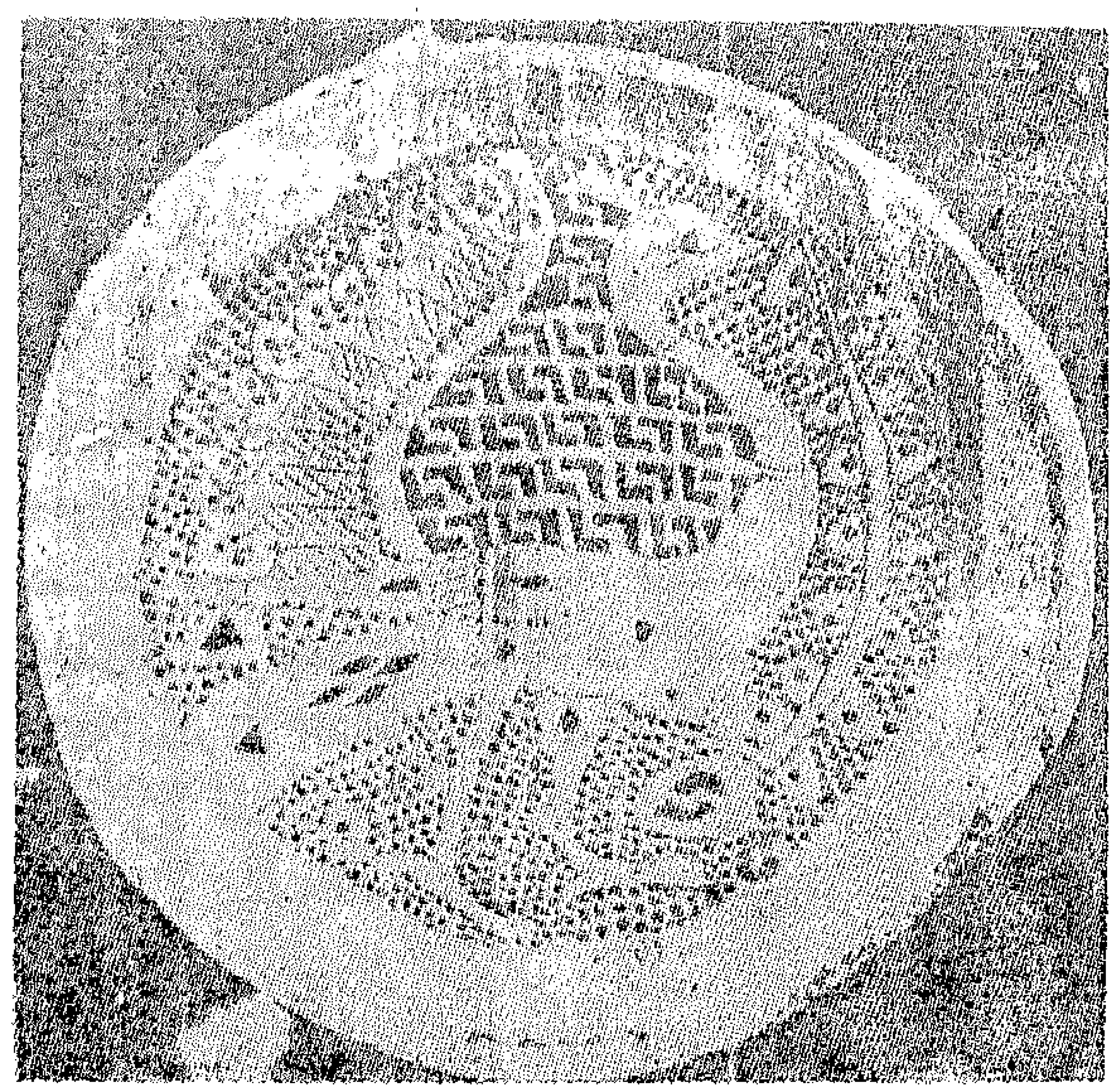
(٤) د٠ عبد العزيز مرزوق ــ المرجع السابق ، ص ٥٣ ٠

(٥) ناصر خسرو ــ سفرنامة ، ترجمة يحيى الخشاب ، ص ٦٠ ، القاهرة ٠ ١٩٤٥ م د٠ عبد الرءوف على يوسف ــ الفخار ، (القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، ص ٣٢٣ ٠

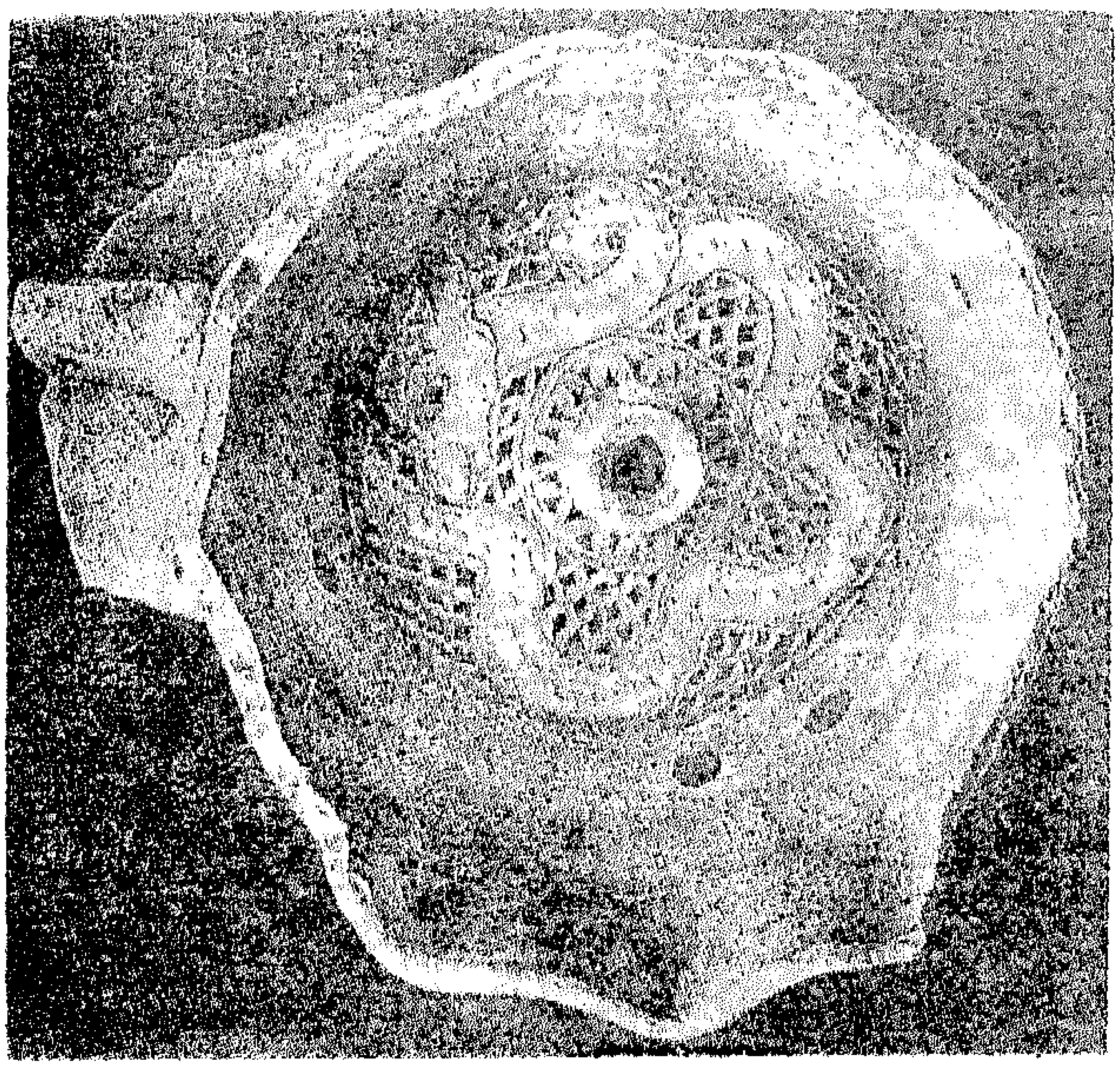
(٦) د٠ زكى محمد حسن ــ فنون الاسلام ، ص ٣٢٨ ، دار الرائد العربى ، القاهرة ، بيروت ٠

(٧) ادوارد وليم لين ــ المصريون المحدثون ــ شمائلهم وعاداتهم ، ص ٩١ ــ ٩٢ ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، ١٩٥٠ م ٠
هبة الله محمد فتحى ــ الفنون الشعبية ، مخطوط رسالة ماجستير ــ كلية الآثار ، ص ٥١ ، ١٩٤٨م ٠

(٨) د٠ عبد الرءوف على يوسف ــ المرجع السابق ، ص ٣٢٥ ــ ٣٢٦ ٠



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

بمتحف أطنة بتركيا كتب بخط كوفى بسيط بيت لطيف من الشعر نصه :

اذا أنت لم تحفظ لنفسك سرهـا
فسرك بين الناس يعلمـه الغـير

وأسلوب الخط هنا بسيط مبكر يمكن نسبته الى القرن الثاني الهجرى والثامن الميلادى(٩) . كذلك كانت تحفـر على بعض القلل فى العصر المملوكى والعصر التركى عبارات رقيقة دارجـة مثل « لقا المحبوب شفا القلوب » ومن ألـوان الطلاءات الزجاجيه الأزرق والأخضر بدرجاتهمـا وتزخرف بعض هذه القلل المطلية رسوم وزخارف بالبريق المعدنى تمثل أسماكا أو كتابات كوفيـة دعاتيه تتفق مع أسلوب الخزاف سعد ، وقد وصل الينا أسماء صانعين آخرين للقلل هما قاسـم ومصرى وقد ورد اسم أولهما على قطعـة من انـاء عليها زخارف هندسية ونباتية أما ثانيهما فقـد وصلنا من انتاجه قلة من الفخار يزخرف أعلى بدنها شريط دائرى عريض داخله رسوم بارزة على هيئة طيور كبيرة وأخرى صغيرة ، ومن بين القلل بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها سعد وربمـا كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى أواخر العصر الفاطمى وأنها مما استوردته بلاد الشـام فى أواخر العصر الفاطمى(١٠) .

ولمـا كان كثير من القلل قد ترك سطحه دون زخارف فقـد اكتفى الفخرانيون أو القلاليـون بزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل(١١) .

والحق أن ميدان الزخارف فى شبابيك القلل من الميادين الطريفة فى الفنون الاسلاميـة والتى تشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وبراعة التخيل والابتكار ، وتثبت أن الصناع فى الاسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخى الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين فـى فنونهم الى أبعد حد وهو زعم غير حقيقى والا فمـا بالهم يعنون فى بعض التحف على رخص ثمنهـا بزخارف لا تبدو للعين ولا حرج على الفنان المسلم اذا ترك المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية ولكنه أحب الفن للفن فلقد آمن عن يقين أن الله جميل يحب الجمال فأخذ يعمل على تحقيق الجمال فى كل ما تخرجه يداه مما يضفى جمالا زخرفيـا يشيع الغبطة ويشهد لمبدعه بحسن الذوق (١٢).

وأغلب الظن أن صناع الفخار كانوا يصنعـون شبابيك القلـل بتشكيل بدن القلة على دولاب بسيط ويترك جزءها العلوى غير تام ، ثم يشكل على الدولاب نفسه الرقبة وفى أسفلها قرص يثبت بآلات صغيرة من الصلب أو الخشب مكونا عليه الرسم المطلوب ، ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة يزيل بها العجين الناتجه من الثقوب ثم يستخدم الدولاب مرة أخرى فى وصل الرقبـة بالبدن ، ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقـوبة هو شباك القلة(١٣) .

وتعد شبابيك القلل من القطـع المستديرة الفخـارية التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها لتحول دون تسرب الهوام الى داخل القلة فيلوث ما فيها من ماء وهى أشبه ما تكون بالمنخل ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج المـاء عندما نرفع القلة لنشرب منها وقد ازدهرت فى مصر عنها فى سائر الأقاليم المصرية(١٤) .

وقد تفنن الفخرانيون أو القلاليون فى زخرفـة شبابيك القلل بالزخـارف المتنوعـة وتقـوم على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية ، فهى تشبه المخرمات (الدانتلا) ، ومن الزخارف التى نجدها على شبابيك القلل الزخارف الهندسية التى تتميز بالروعة والابداع .

وتتمثـل الزخـارف الهندسية فى الخطوط المستقيمة والمنحنية والجدائل وأشرطة من الحزوز

---

(٩) A. Grohman : Dei aralistren Insch riften der Keramiken aus Misis, S-257. Istanbuler Mitteilungen. B. 15 1065.

(١٠) د. عبد الرءوف على يوسف ـ المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

د. زكى حسن ـ كنوز الفاطميين ، ص ١٥٣ ـ ١٦٥ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦ .

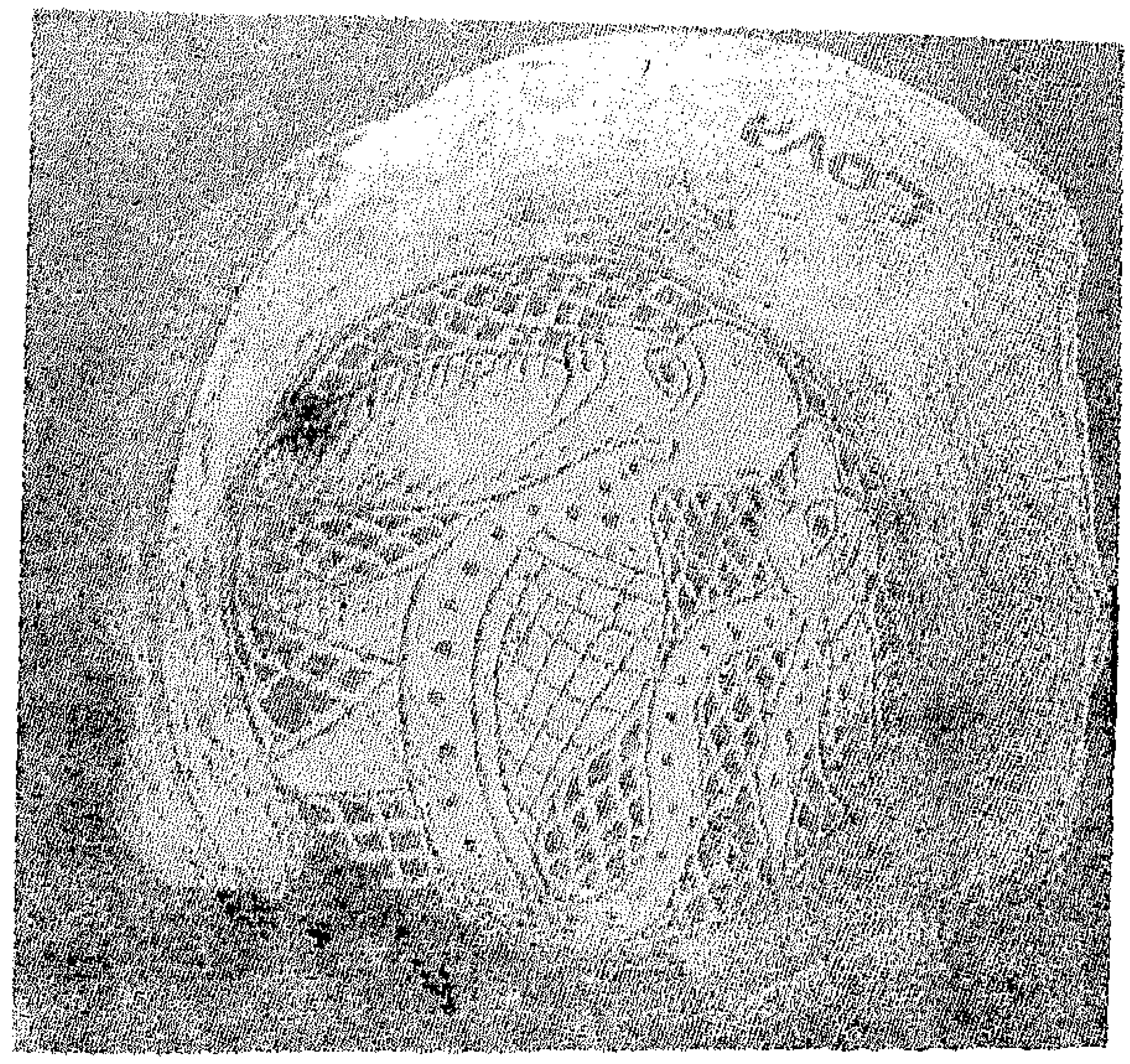
(١٢) د. زكى حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ .

د. عبد العزيز مرزوق ـ الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه ـ ص ١٢٧ ـ بغداد ـ ١٩٦٥ م .

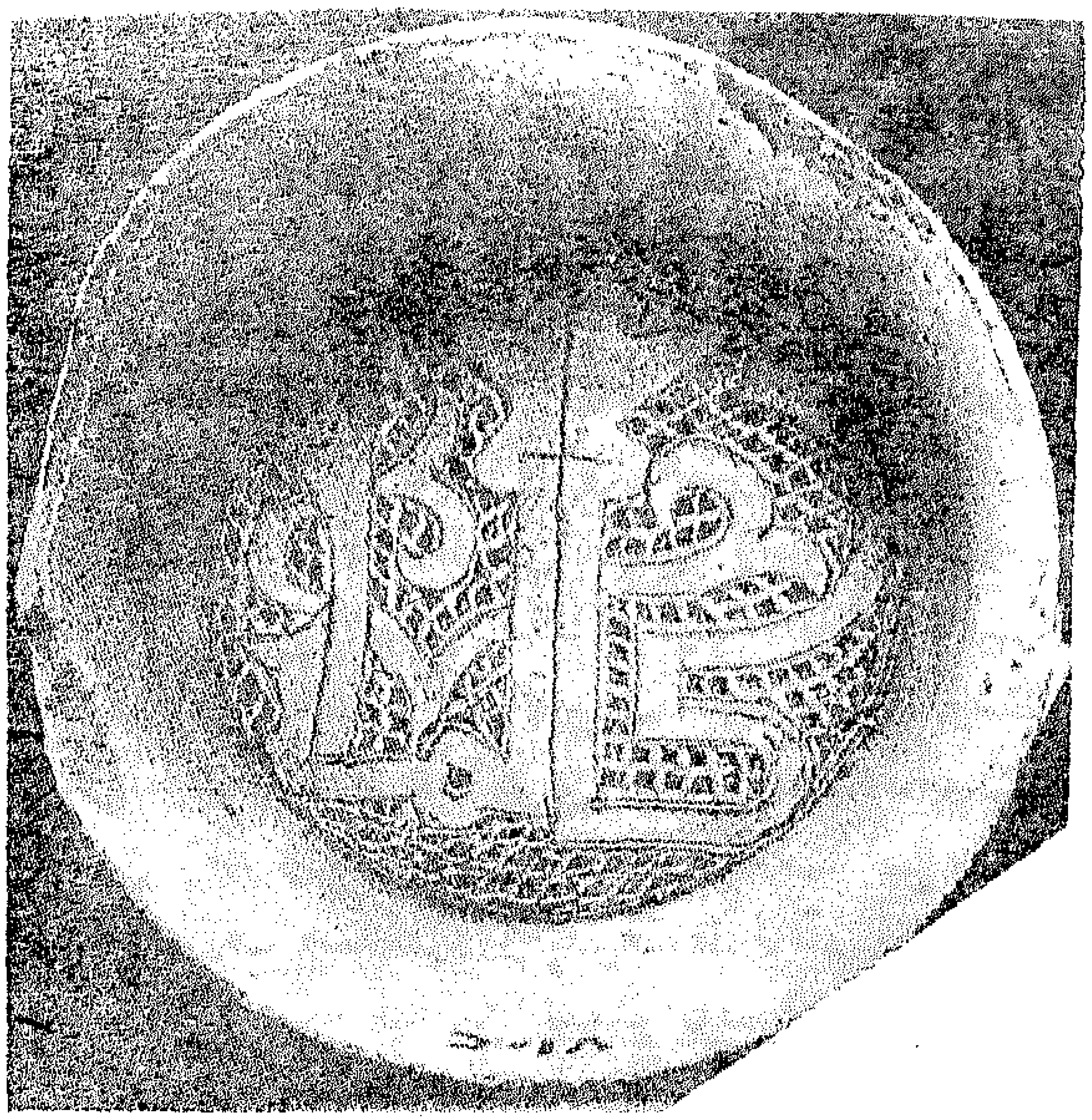
(١٣) Olmer. p : les filtres de Gargoulettes, Catalogue General du Musée Arabe du Caire, le caire. Imprimerie de L'Institut Francais, 1932, p. 3.

(١٤) د. زكى حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٢٩ .

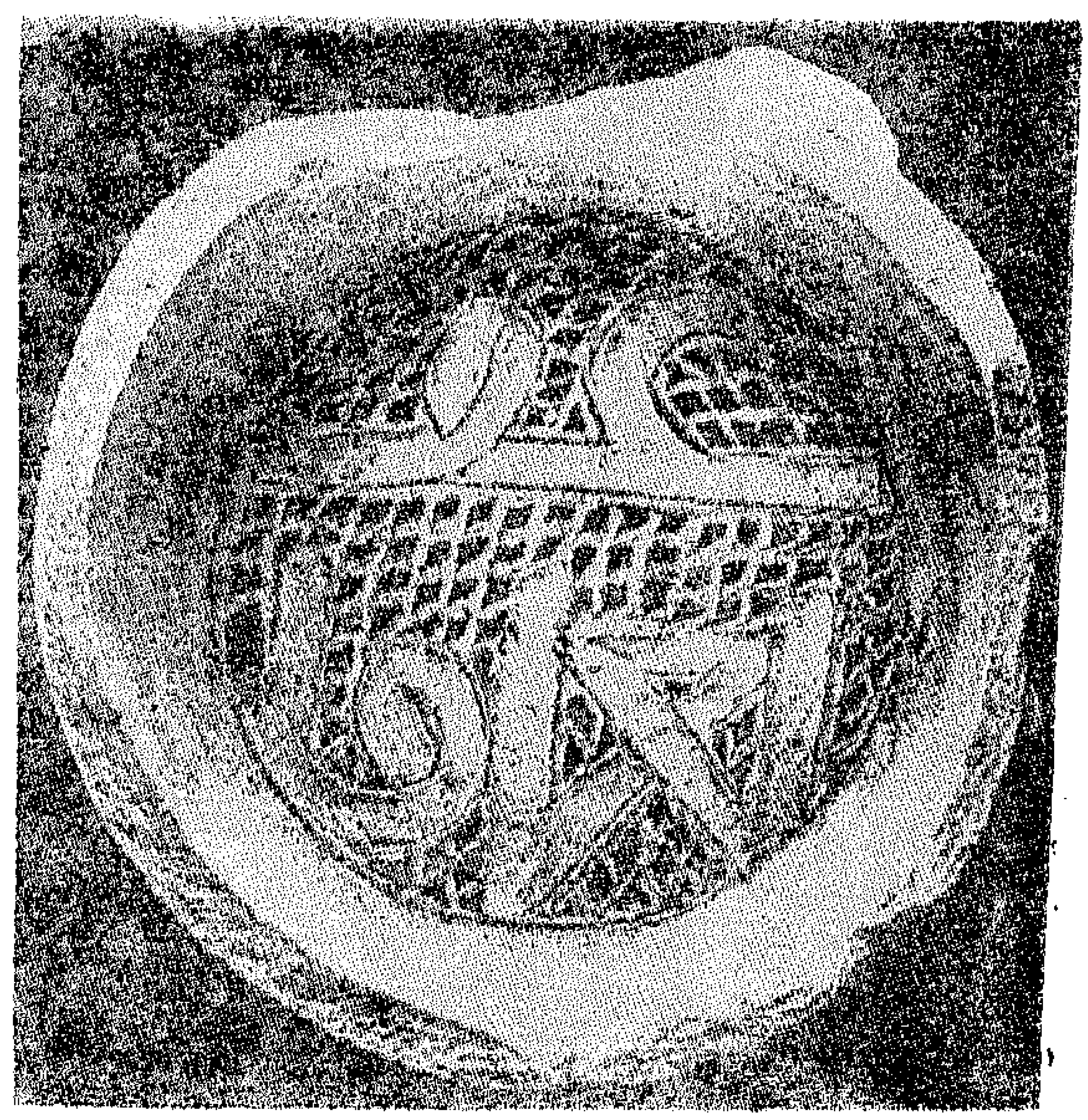
(. عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية ، ص ٥٣ .



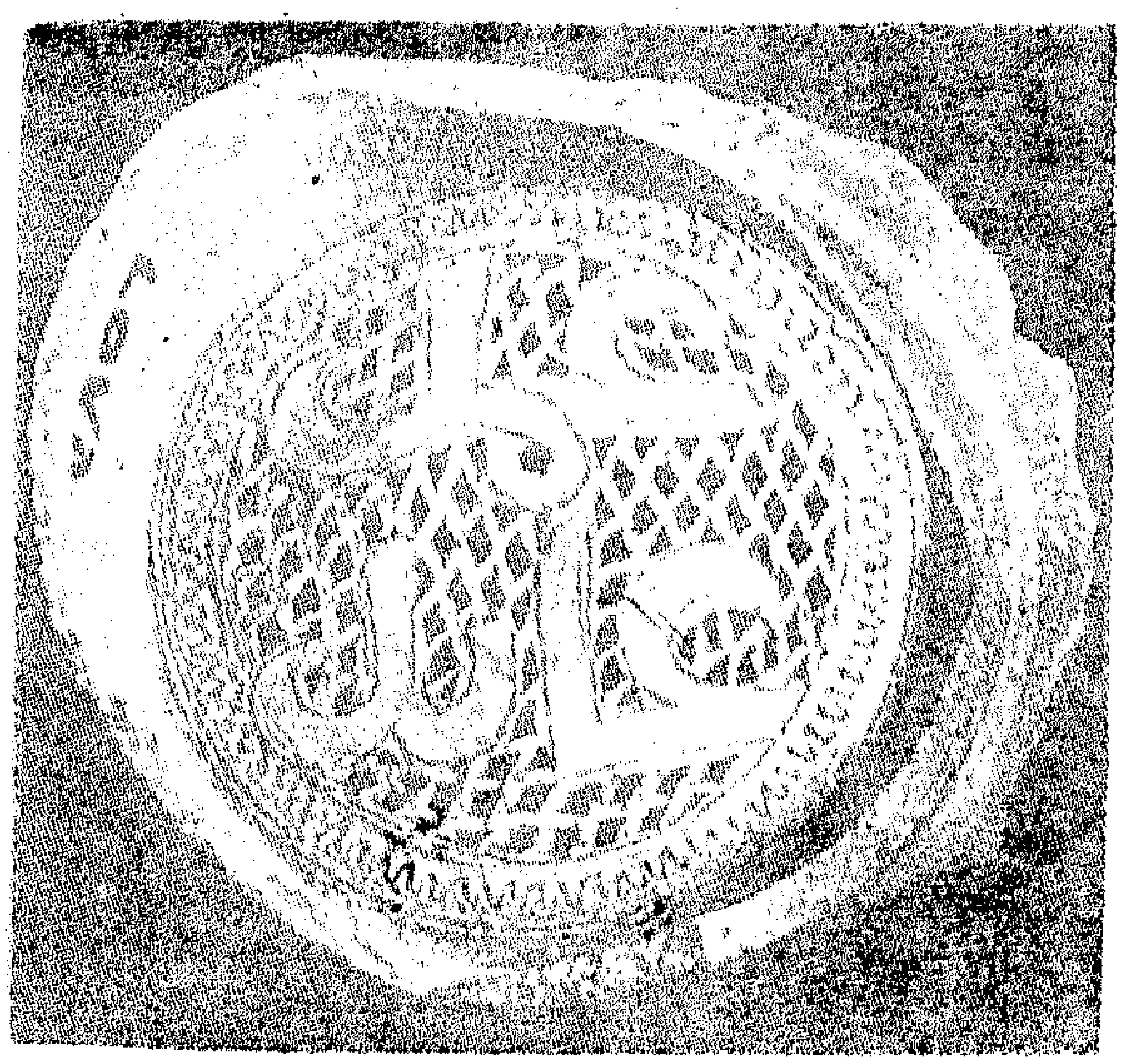
شكل رقم (٧)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)

الزجزاجية المتوازية والمتقاطعة ، وقد أوجد الفنان داخل هذه الأشرطة المحززة عناصر هندسية تتمثل فى أشكال مثلثات ودوائر ومربعـات ومعينـات ومستطيلات ونجوم تؤلف موضوعات زخرفيـة بسيطة ومركبة نفذت بأشكال متشابكة ومتداخلة اضافـة الى فتحات دائرية مثقوبة تمثل نقـاط مفتوحة(١٥) ٠

وعلى الرغم من أن الفنان المسلم لم يكن مبتدعا للأشكال الهندسية الا أنه أبدع فى طريقة رسمها وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو وكأنها ابتكرت لأول مرة ٠

وقد وصل الفنان المسـلم الى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل الأشكال فتارة نراها متشابكـة وأخرى متداخلة وأحيانا متلاحقة وأخرى متباعدة ومن ثم يمكن القول أن هذا الأسلوب الزخرفـى المنفذ على شبابيك القلل قد بعثه الفنان المسـلم بعثا جديدا فبدا فى ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل فقد نفر الفنان المسلم من الفراغ فكرر الوحدات الزخرفية المذكورة تكرارا يمكن أن يستمر دون أن تمله العين وهو الأمر الذى نلحظه على هذه الشبابيك ٠ انظر شـكل رقم ١ ، شـكل رقم ٢

أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك فهـى متنوعة على تلك الشبابيك وعلى جانب من الجودة ودقة الملاحظة وبعضها أصاب الفنان فيه غاية الدقة والتوفيق فى الابداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك شباك قلة مشهور من الفخار غير المزجج ، ذو طينة خضراء ضاربة الى الصفرة، مزين برسم طاووس نفذه الفنان بأسلوب يتسم بالواقعية الى حد كبير يمسك بمنقاره فرعا نباتيا مورقا وهو الأمر الذى شاع فى الفن الساسانى فى ايران قبل الاسلام ، وللطاووس ذيل مرفوع فوق ظهره فى توازن ، وتظهر بعض التفاصيـل المحزوزة على بدن الطاووس والأرضية من المشبكات المفرغة والزخارف المتعرجة ومعظم مساحة الشباك تغطيها ثقوب غير نافذة ٠

والتكوين الزخرفى مفعم بالحيوية ويمثل مرحلة متطورة للغاية تتميز بالدقة والاتقان ٠ انظـر شكل رقم ٣ ٠

ويرجح معظم الباحثين نسبة هـذا الشباك الى العصر الأيوبى على أننى أرجح نسبته الى العصر الفاطمى فقد كانت رسوم الحيوان تمثل العنصر الأساسى فى الخزف الفاطمى على سبيل المثـال بينما كانت الفروع النباتية عنصرا ثانويا يصحب الموضوع الرئيسى الذى يسوده بكبر حجمه وظهور أهميته بدقة وعناية فائقتين ٠

كما نفذت رسوم الطاووس أيضـا فى العصر الفاطمى بالبريق المعدنى وتظهر عليه مسحه العظمة والخيلاء وروح التناسق والتناسب وهو الأمر الذى يتفق تماما وهـذا التكوين الزخرفى الذى نحن بصدده ٠

كما يوجد شباك قلة آخر يزدان بشكل ثعبان والتكوين الزخرفى مفعم بالحيوية ويتسم بالدقة والاتقان ٠ انظر شكل رقم ٤ ٠

أمـا الزخارف الآدميـة فمعظمهـا بدائـى وكاريكاتورى المظهر ومن أمثلتها رسم شـخص ممدود الأنف جالس القرفصاء تتصل أنفه بالاطار الدائرى للشباك ونفذ الوجه بشكل جانبى يتمثل فى الشق الأيسر من الوجه ، وبين امتداد اليـد والأنف أوجد الفنان شكل كأس يلامس الأنف كما أوجد الفنان أسفل اليد كأس آخر تتصل قاعدته بالاطار الدائرى للشباك ٠ انظر شكل رقم ٥ ، انظر شكل رقم ٦ ٠

أما الزخارف التى تمثل كائنات خرافية فقـد أبدع فى زخرفتها الفنان المسلم على شبابيك القلل وتمثل مرحلة متطورة للغاية تشهد له بالدقـة وتتمثل هذه الزخارف على سبيل المثـال وليس الحصر فى شباك فخارى غير مزجج ذات لون أصفر ضارب الى الخضرة ذى زخارف محفورة ومفرغـة تمثل طائر خرافى له رأس آدمية نفذت بشكـل جانبى وتتلامس الرأس مع اطار الشباك وذلك من خلال مقدمتها ولحية طويلة على شكل ورقة نباتية وتتميز بامتدادها حتى أنها تصل الى اطار الشباك من أسفل وقد أوجد الفنان على جانبى الخط المحدد للحية تهشيرات محززة ويبدو على الوجه واللحية التقدم فى العمر أما البدن نفسه فيقع فى وسط الشباك تقريبا وقد زخرف فى أعلاه بخطوط محززة متقاطعة وهو الأمر الذى أوجد شكل معينات صغيرة

---

(١٥) Olmer : Op. cit., p. 17.

داخل التكوين الزخرفي ويلي ذلك شريط يصل من الأذن ويرتفع ممثلا الذيل ، ويمتد على هيئة تنين طويل الأذنين حتى أنهما يتلامسان واطار الشباك خلف التكوين الزخرفي ويعض التنين رأس الشكل الآدمي وقد رسم أيضا وجه التنين بشكل جانبي على نمط رسم الوجه الآدمي وقد حدد هذا الشريط بحز من أعلى وأسفل وقد أوجد الفنان داخل هذا الشريط نقاط مفتوحة تبدأ من الأذن وتستمر حتى نهاية جسم التنين وفي أذنيه والرسم في مجمله غاية في الدقة والاتقان متميزا بالفعالية والحركة والليونة وقوة التعبير فقد استطاع الفنان أن يعبر عن تقدم السن على الوجه الآدمي وكذلك فقد أصاب في التعبير عن شكل التنين وحرية حركته الى جانب توفيقه في رسم جسم الطائر وبصفة خاصة في الجزء العلوي أما الأرضية فهي ذات تهشيرات محزوزة وثقوب مستديرة ٠

مصر العصر الفاطمي ـ العصر الأيوبي (١٦)

سجل رقم ٣٨٥٦ / ١٦ متحف الفن الاسلامي شكل رقم /٦ أما الشبابيك التي تزدان بكتابات كوفية ونسخية نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر شباك قلة غير مزجج دقيق الصنع ، من طينة خضراء ضاربة الى الصفرة ، ومزين بنص كوفي مورق من كلمة « كاملة » والكتابة تمثل مرحلة متطورة من الخط الكوفي المورق الذي تطور في العصر الفاطمي والأرضية عبارة عن أشكال معينات مخرمة وأرجح نسبته الى العصر الفاطمي (١٧) سجل رقم ٧١٠٢ شكل رقم ٨ ٠

وقد نشر المرحوم حسن الهواري شباك قلة عليه كتابة نسخية تقرأ « برسم مليحة » أي بأمر مليحة وربما كانت احدى سيدات العصر المملوكي الشهيرات أو الجواري أو المغنيات طلبت تسجيل اسمها على هذه القلة أو أهداها اليها الصانع وربما تكون صاحبة حمام مليحة الذي ـ ره المقريزي في خططه في خط درب ابن البابا (١٨) ٠

وعلى مجموعة من هذه الشبابيك ترجع الى العصر المملوكي نجد رنوك أو شارات مثل زهرة الزنبق وزهرة اللؤلؤ (المرجريت) ورسم السبع والدرع والكأس والهدف وعصوى البولو وغيرها من الشارات التي تدل على وظائف أصحابها أو تمثل شارات شخصية لهم ويمتاز بعض هذه المجموعة من شبابيك القلل بما عليها من كتابات كوفية ونسخية ومنها حكم وأقوال مأثورة (١٩) ٠ ومنها على سبيل المثال وليس الحصر شباك عليه كتابة نصها « عف تعافا » ٠ وشباك عليه « عمل عابد » شكل رقم ٩ ، شكل ١٠ ٠

تأريخ شبابيك القلل ٠

يعد موضوع تأريخ شبابيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الاثرية من الموضوعات الصعبة لكونها من منتجات الفن الشعبي الذي لم يتطور كثيرا بمرور الزمن ، ومعظمها لا يحمل في الغالب كتابة تشير الى تاريخ صنعه أو مكان عمله أو اسم صانعه أو من صنعت له مما يصعب معه تحديد الزمان والمكان ، كما أن الحفائر الأثرية التي قامت في الأماكن المختلفة لم تكن تسير بأسلوب علمي صحيح مما جعل تأريخ هذه الشبابيك ليس من الأمور السهلة ، وهناك احتمال كبير في أنها لم تكن تصنع في الفسطاط فحسب ، بل كانت ترد من الأقاليم المصرية المختلفة في المراكب النيلية ، وقد عني بدراسة شبابيك القلل الباحث الفرنسي P. Olmer ، وقد حاول تقسيمها الى موضوعات واعتمد في تقسيمها على دقة رسومها ونوع صناعتها ، وعلى الرغم من أنه بالغ في تقدير النتائج العلمية التي تؤدي اليها هذه الطريقة الا أننا لا نجد أمامنا من سبيل آخر نسلكه الى تأريخ هذه الشبابيك (٢٠) ٠

---

(١٦) Bahgat, A and Massoul : la Céramique Muslmane de l'Egypte. le caire. 1930, p. 89. fig G.

(١٧) Ross E.D. : The art of Egypt through the age, London, 1931, pp. 101-162, fig. 76-A.

(١٨) د٠ عبد الرءوف على يوسف ـ الفخار ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ ٠

المقريزي ـ الخطط ـ جـ ٢ ، ص ١٣٤ ـ مكتبة الثقافة الدينية ٠

(١٩) د٠ عبد الرءوف ـ المرجع السابق ، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨ ٠

(٢٠) د٠ زكي حسن ـ فنون الاسلام ، ص ٣٣٢ ٠

د٠ عبد العزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية ، ص ٥٤ ٠

الخبز في مصر القديمة

إيمان المهدي

تحفل حياتنا المعاصرة بالعديد من مظاهر الاحترام والتقديس للخبز ويتجلى ذلك باستخدامنا كلمة (العيش) للدلالة على الخبز كما لو كنا نربط بين الخبز والحياة ، وهذا الاهتمام ليس بالأمر الحديث بل ربما يرجع فى معظمه للفكر المصرى القديم ، الذى ما زالت رواسبه تؤثر على بنية العقل المصرى الحديث وان اكتست بأفكار الديانات السماوية والتأثيرات الشرقية والغربية ٠

ولقد كان الخبز وما زال أحد أهم الأطعمة التى يحرص المصريون على تواجدها على موائدهم ، غير أن أهميته فى مصر القديمة لم تقتصر عليه كمادة للطعام بل امتدت الى أوجه شتى فى الحياة الدنيوية والعقائد الدينية والطقوس الأخروية والممارسات السحرية والوصفات الطبية ، وفضلا عن ذلك فقد لعب الخبز دورا هاما فى الحياة الاقتصادية كوسيلة للمقايضة فى المعاملات التجارية ولدفع الرواتب للموظفين والعمال والجنود ، ومن ثم تعددت أسماؤه واختلفت أشكاله وفقا لاستخدامها وحسب عصرها فكان منها « البيضاوى » ، و « المخروطى » ، و « المستدير » ، أما الأسماء فقد تعدت للمائة ٠

ويقول الحكيم آنى لابنه وهو يوصيه بأمه : ـ

«ضاعف الخبز لأمك واحملها ان استطعت كما حملتك فهى التى كانت تحمل لك الخبز والجعة كل يوم حينما كنت فى المدرسة » (١) ٠

ولقد راعى المصريون قواعد النظافة وآداب المائدة ـ على الأقل فى الطبقات العليا والوسطى فنرى كاتبا ينتقد عامل المعمار لأنه يأكل الخبز بأصابعه الملوثة !!

وقد تفاوتت كميات الخبز التى يتناولها الفرد من شخص لآخر ، ولكن الدراسات الحديثة التى أجريت على النصوص « والسجلات » تظهر أن (جراية) العامل كانت تتراوح بين ثلاثة وأربعة أرغفة فى اليوم الواحد ٠

وتتضح أهمية الخبز على المائدة المصرية القديمة من نصوص مثل خطاب الضابط عنخ ارى الى زوجته المتوفاة (٢) : ـ

« ٠٠٠ ولما رقيت الى الرتبة التى احملها الآن فقمت بما يقوم به رجل فى مركزى ٠٠٠ ولم أوثر نفسى بالعطور والخبز والملابس ٠٠ » ٠

فالضابط يستعمل هنا تعبير الخبز كناية عن

---

(١) عبد العزيز صالح ـ الشرق الأدنى القديم ـ ص ٣٥٢ ـ ٣٥٣ ٠

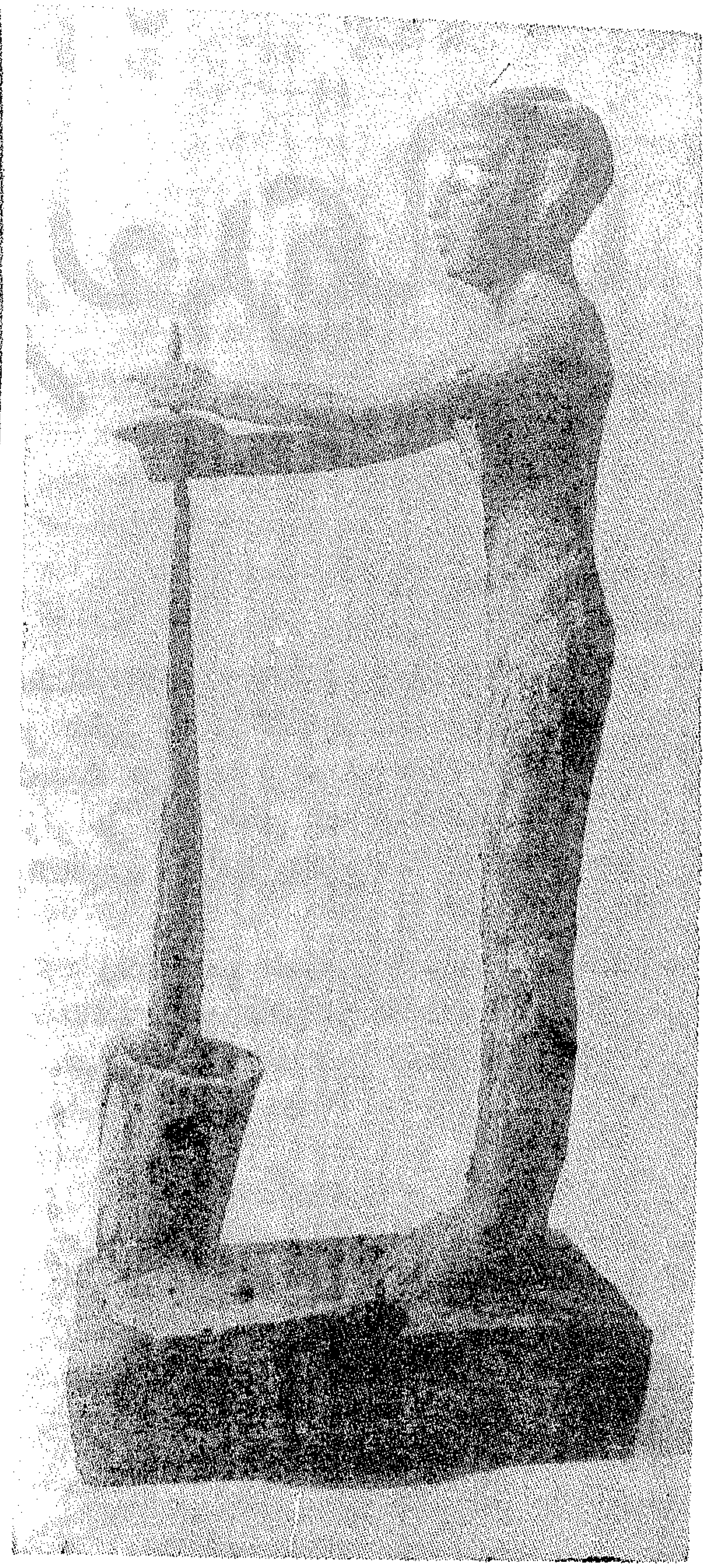
(٢) A. Gardiner, K. Sethe, *Egypt in letters to the Dead from the Old Middle Kingdom.* London, 1928, p. 8-9, pls. 7-8.



١ ـ تمثال من الحجر الجيرى لطاحنة ـ دولة قديمة ـ المتحف المصرى . J. 89164



● رجل يلاحظ نضج الخبز



١ ـ الدق : تمثال من الخشب لرجل يدق فى هاون ـ دولة قديمة ـ المتحف المصرى .

الطعام مثلما نفعل اليوم ، ومن المدهش أنه يقدم العطور على الخبز ويقدم الخبز على الملابس واذا كان تقديم الخبز عن الثياب أمر مألوف بيننا فان تأكيده على أهمية العطر يوضح لنا اهتمام المصريين البالغ بأمور النظافة . ومن النصوص الهامة الأخرى قول الحكيم آني :

« ... لا تأكل الخبز وغيرك واقف دون أن تحت الخطى اليه ، وتمد يدك بالخبز اليه وبهذا تؤثره الى أبد الأبدين » .

كما يقول أمنموبى وهو يرشد أبنه الى سبيل اصلاح الرجل الفاسد : —

« ... املأ بطنه بالخبز لديك حتى يشبع » .

والخبز هنا فى هذين المثالين أيضا يدل بشكل عام على الطعام .

ولقد تباهى (حنقو) (٣) حاكم المقاطعة الثانية عشرة فى مصر العليا فى نقوش مقبرته بأنه أعطى الخبز للجائع والملابس للعارى ، وبات هذا التعبير شائعا فى النصوص التالية التى تباهى بتقوى المتوفى أمام أوزوريس رب الموتى فى محكمته الالهية التى تساق اليها الأرواح يوم الدينونة .

كما كان للخبز دوره الكبير فى مجال التجارة والاقتصاد ، فقد استخدم فى عمليات تبادل السلع فى الأسواق وهو ما يظهر فى مناظر بعض المقابر منذ الدولة القديمة ، وقد عرف أن أسعار الخبز فى عصر الرعامسة تراوحت ما بين $\frac{١}{٥}$ ، $\frac{١}{١٠}$ دبن (٤) لبعض أنواع الخبز ، وقد استخدم الخبز كمرتبات للعمال والجنود ويتضح من سجلات دير المدينة أن العامل كان يخصص له سنويا ١٠٠٠ رغيف من خبز (كرشت) كما أعطى كمرتبات لبحارة وموظفى المراكب فى حدود رغيفين أو ثلاثة يوميا لكل شخص ، ويزيد عدد الأرغفة بارتفاع مكانة الشخص الوظيفية فبينما يأخذ طبيب السفينة عشرة أرغفة يأخذ الكاتب ثلاثة أما الخادم فانه يأخذ رغيفين فقط .

وكان الخبز من أهم المؤن التى تجهز بها الحملات العسكرية والبعثات الاستكشافية ، ففى نص وادى الحمامات بذكر ضو (الأسرة الحادية عشرة) أنه أعد حملة مكونة من ٣٠٠٠ رجل جهز لكل واحد منهم ٢٠ رغيفا من الخبز يوميا ويبدو أنها كانت نوعا من الفطائر الصغيرة .

وقد استخدم الخبز فى الطب بعد خلطه بمواد أخرى لعلاج بعض الأمراض والكسور والجروح فقد استخدم خبز النبق (٥) بعد خلطه بالعسل ومواد أخرى لعلاج النزيف واستخدم خبز شنس بعد خلطه بدقيق الفاكهة وفاكهة العرعر والحنظل لعلاج الامساك ، كما استخدم أيضا لعلاج الاسهال بعد خلطه بالمغرة الصفراء وصفار البيض والماء ، أما لقتل دودة الاسكارس فقد خلط خبز فقا مع النطرون الأحمر والتربنتينا ، ولعلاج الكسور استخدم خبز بسن مع بعض الفواكه ، وقد استخدم خبز الشعير بخلطه بالزيت والملح لعلاج الحروق ، ولعلاج قشر الشعر استخدم نوع من خبز القمح تدهن به فروة الرأس بعد خلطه ببعض المواد .

واذا كان للخبز تلك الأهمية فى الحياة الدنيوية فليس من الغريب أن يحرص المصريون القدماء أشد الحرص على تزويد المتوفى به عند دفنه فى طقوس العبادة الجنائزية التى قدروا لها أن تمتد الى ما شاء الله ، ويؤكد ذلك العثور على الخبز فى المقابر التى تعود الى عصر بداية الأسرات (حوالى ٣٠٠٠ ق . م)، كما تضم المقاصير الجنائزية قوائم بالأطعمة حفلت باسماء الخبز التى وصلت فى نهاية الدولة الحديثة الى ما يتعدى المائة اسم ، وكان من المفروض أن تتحول تلك الأسماء وأشكالها الى خبز حقيقى فى العالم الآخر يزود المتوفى بحاجته من الخبز اذا ما قدر لطقوس تقديم القرابين أن تتوقف ، اذ كان المتوفى يخشى أن

---

(٣) N. de G. Davies, *Deir El Gebrawi*, II, pp. 29-30, pls. 24-25.

(٤) *Urk.* I, 76-79.

(٥) استخدم قدماء المصريين بعض الفواكه فى اعداد أنواع من الفطائر مثل الفطيرة الموجودة بالمتحف الزراعى بالدقى وهى محشوة بالتين كما استخدموا أيضا دقيق النبق فى اعداد بعض أنواع فطائر القرابين مثل فطائر تنيس الموجودة بالمتحف المصرى وقد أثبت ذلك عن طريق تحليل عينة منها فى المركز القومى للبحوث .

يضطره الجوع الى أن يأكل قذارته وهو أخشى ما كان يخشاه المصرى ، ولذا حرص الكهان على أن يضمنوا نصوص توابيتهم التعويذة التالية : —

« أنا لن آكل العذرا لأننى سأنال تاج أنوبيس الأبيض ذى الخبز المضىء .. » (٦) ويناديه الاله فى نصوص الأهرامات فيطلب منه القيسام من التابوت ليتناول قرابينه فيقول « انهض هذا خبزك الطازج وجعتك الطازجة » ، كما تؤكد تعويذة أخرى على أن العفن لن يصيب خبز القرابين فتقو للمتوفى : « انهض هذا خبزك الطازج أبدا الذى لن يلحق به الفساد » (٧) .

ومن الطريف أن المصريين قد حرصوا على تصوير المتوفى أحيانا وأمامه كميات كبيرة من الخبز مكومة على مائدة القرابين الضخمة وخلفه قوائم القرابين التى تضم العديد من أنواع وأسماء الخبز ومنها خبز « ايدات حاك » أى «خبز ايدات» الموضوع « خلفك » ، وهو أحد أسماء الخبز ذات المعنى السحري وكان الغرض منه تحويل أنظار الأرواح الشريرة عن خبز القرابين .

واذا كان المفروض أن يظل الخبز الذى يقدم فى القرابين طازجا الى الأبد ولا يتعفن أبدا فلابد أنهم لجأوا الى الوسيلة التى تحقق لهم ذلك وهى تحميص (وتلدين) أنواع الخبز المختلفة التى تقدم كقربان وفى هذا يمكننا الاشارة الى أحد أسماء الخبز وهى خبز « تآشر » وهو ، الخبز « المحمص » أو « الملدن » ، وهذا « التحميص » أو « التلدين » كان يتم لبعض أنواع الخبز التى تقدم فى القرابين الجنائزية والتى يرجى لها الدوام فكما كان يتم تحنيط الجثة لكى تبقى فانه أيضا كان يتم تحميص الخبز لضمان بقائه سليما دون تعفن ولعل فى هذا ما يفسر العثور على على أرغفة الخبز سليمة فى المقابر وعدم اصابتها بالعفن .

وقد استخدم الخبز فى طقوس الخدمة اليومية والاحتفالات الدينية فى المعابد حيث كان يمثل جزءا رئيسا من مكونات القرابين التى تقدم فى المعابد فى المناسبات المختلفة ولعل أهمها تقديم الخبز فى : —

١ — القرابين اليومية .
٢ — قرابين الأعياد الشهرية .
٣ — قرابين الأعياد السنوية .

حيث كان يقدم الخبز يوميا بالمعبد الى تمثال الاله الموجود فى ناووسه داخل قدس الأقداس ، هذا الى جانب المنح التى كان يعطيها الملك للكهنة الذين يقومون بالطقوس أمام التمثال الملكى بالمعبد فكان كل كاهن يأخذ عشرة أرغفة من خبز شعت ، وعشرة أرغفة من مختلف أنواع الخبز وفطيرة واحدة ، وتعتبر هذه القرابين اليومية اقل اهمية من قرابين أيام الأعياد الشهرية والسنوية والأعياد كانت اما ذكرى لأحداث هامة من أساطير الآلهة كذكرى مولد الاله أو انتصاره على عدوه الى جانب الاحتفال بأوائل تقسيم الزمن كيوم العام الجديد أو أول يوم من الشهر ، وخلال هذه الاحتفالات كانت توزع أرغفة الخبز المختلفة على الموظفين .

ومن خلال كميات الخبز الممنوحة للمعابد فى الأعياد المختلفة تتضح أهمية العيد وقيمته ، فاذا كانت الكميات الممنوحة كبيرة جدا كان العيد كبيرا وهاما والعكس صحيح .

وفى الاحتفالات بأعياد النصر كانت تقدم القرابين للآلهة فى المعابد فنجد على النصف الجنوبى للصرح السادس فى معبد الكرنك تسجيلات الملك تحتمس الثالث للأعياد الجديدة التى أقامها بمناسبة انتصاراته فى آسيا والقرابين التى قررها للاله آمون بهذه المناسبة وهى تتكون من الخبز والخبز الأبيض .

وقد عرفت أسماء كثيرة للخبز دونت على الآثار المختلفة ولعل أقدمها تلك الأسماء التى دونت على الأختام الاسطوانية التى ترجع لعصر الأسرة الأولى ولوحات الأسرة الثانية ، ثم نجدها بعد ذلك فى قوائم القرابين فى المقابر والمعابد ، وفى نصوص الأهرام ، ومتون التوابيت كما دون بعضها على البردى والأوستراكا . ومنذ بداية الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة نجد أن مصر القديمة عرفت ما يتعدى المائة اسم من أسماء الخبز ، والفطائر ، ولعل أقدمها على الإطلاق هو الاسم تا ، ومن تلك

---

(٦) متون التوابيت — *Coffin Texts* 187 (88)
(٧) نصوص الأهرام — *Pyr.* 859 a

الأسماء تبقت لنا بعض المسميات الشبيهة التى تطلق على بعض أنواع الخبز والفطائر مثل : خبز «بات» المصرى القديم الذى يتشابه مع خبز (البتاو) الحالى الذى ما زال يصنع فى بعض قرى الوجه القبلى (أسيوط ـ الفيوم) ، كما تجدر الاشارة الى أنه يمكن تقريب الخبز المصرى القديم « بسن » من كلمة بيسانى التى تطلق على نوع من الخبز معروف حاليا (المنوفية) ، اما خبز « شنس » فيذكر أحمد كمال : أنه يمكن تشبيهه بفطائر (الشوريك) التى تقدم حاليا كرحمة للمتوفى •

وقد اتخذت هذه الأرغفة أشكالا عديدة متنوعة منها (البيضاوى) ، و (المخروطى) ، و (المستدير) الا أن أقدمها على الاطلاق كان الشكل نصف الدائرى الذى تطور بعد ذلك واصبح الشكل المخروطى الذى نراه على موائد القرابين حتى نهاية الدولة الحديثة وأحدثها أشكال الدمى الأدمية ، والحيوانية ، والأشكال الحلزونية التى ظهرت فى الدولة الحديثة والتى مازلنا نصنع مثيلاتها فى الأعياد مع أنواع الكعك المختلفة ليلهو بها الأطفال ، كما يظهر أيضا التشابه الكبير بين أحد أشكال الخبز فى مصر القديمة والخبز الشمسى الذى ما زال يصنع فى صعيد مصر حتى اليوم •

وعلى الرغم من اهمية الخبز للمصرى القديم فى حياته الدنيوية والدينية الا أن صناع الخبز كانوا يمثلون طبقة من أدنى الطبقات الاجتماعية فهم غالبا ما كانوا من خدم المنازل أو العمال التابعين للمعابد والمنشآت الحكومية ، وعلى ما يبدو ، فقد كانت مهنتهم تورث لأبنائهم من بعدهم وهو ما يتضح من وجود الأطفال فى بعض مناظر صناعة الخبز حيث نراهم يلهون بجوار أمهاتهم وآبائهم، وفى بعض الأحيان ظهرت الخبازات أمام الأفران يرضعن أطفالهن (٨) ، وعلى ذلك فاننا نجد ثلاثة أنواع من صناع الخبز فى مصر القديمة : ـ

١ ـ صناع الخبز فى المنازل للاستخدام الشخصى والعائلى •

٢ ـ صناع الخبز المحترفون الذين يعملون فى المعابد والقصور الملكية ومساكن علية القوم •

٣ ـ صناع الخبز الذين يصنعونه من أجل بيعه للجمهور •

ومن الجدير بالذكر أن الخبازين المحترفين الذين يعملون فى المعابد والقصور الملكية كانوا من الرجال ، وذلك لأن الطاقة الانتاجية لهذه الأماكن كانت كبيرة جدا بما لا يتناسب مع طاقة النساء • وكان دور المرأة فى هذه المهنة مقتصرا على العمل فى مخابز المنازل •

وذلك لأن طاقتها الانتاجية محدودة ، وقد اختصت النساء ببعض الأعمال التى تحتاج الى الصبر كالطحن والنخل وذلك فى مخابز المنازل الكبيرة بينما كان يعهد بالخبز للرجال من العمال ويمكن أن نشبه ذلك بما يحدث حاليا من اقتصار عمل المرأة على اعداد الطعام والخبز فى المنازل بينما تعتمد مطاعم الفنادق الكبيرة ، والمستشفيات فى مطابخها على الطهاة من الرجال ، وكذلك اقتصار العمل فى المخابز على الرجال فقط دون النساء •

وقد صنع الخبز فى مصر القديمة من دقيق الحنطة (أقدم أنواع القمح) والشعير ، واضيفت له بعض الخمائر البرية والماء والملح وعند اعداد أنواع معينة من الفطائر والحلوى كان يضاف لها السمن والعسل والفواكه أحيانا •

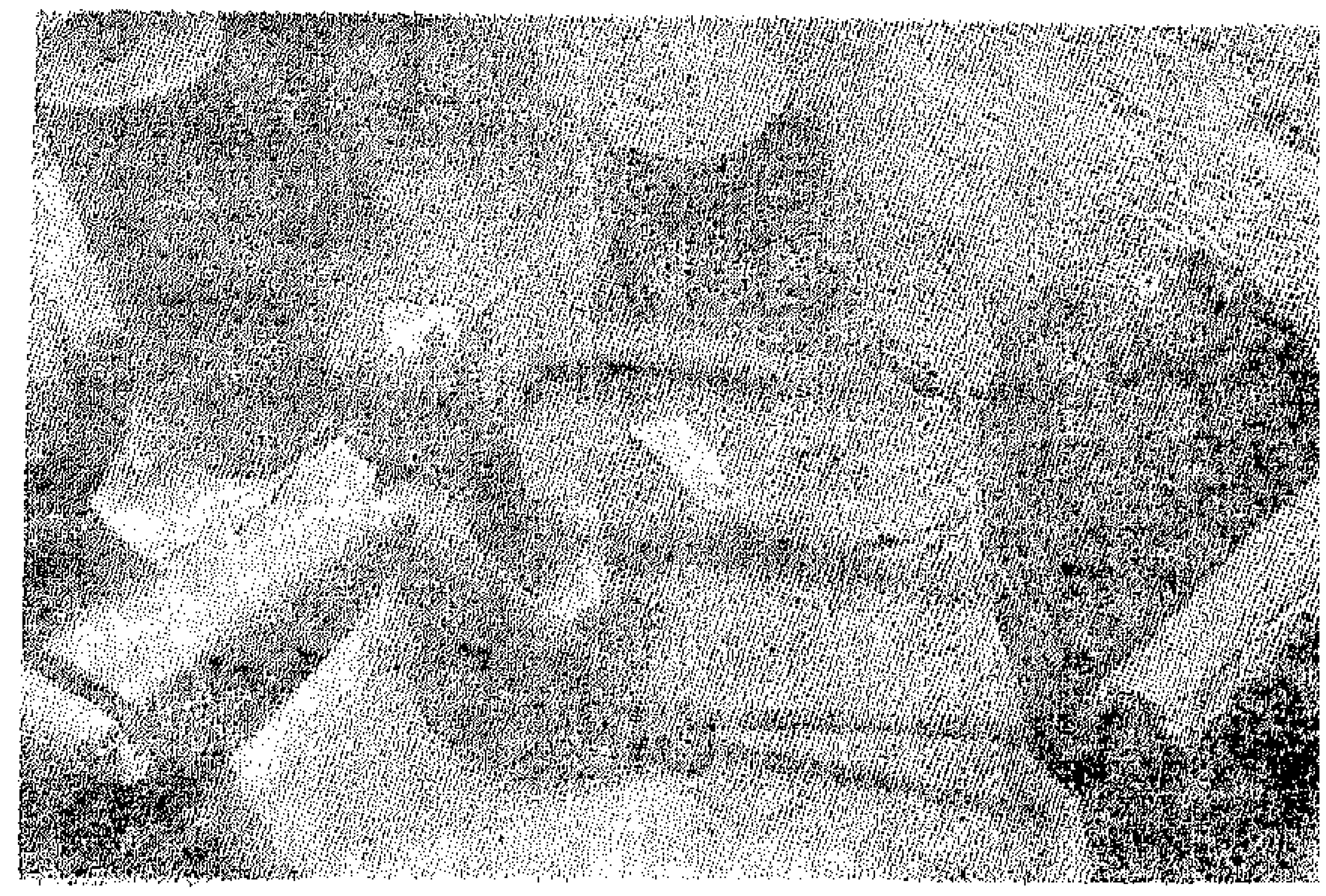
ولا تختلف الخطوات المتبعة عند اعداد الخبز فى مصر القديمة عنها حاليا من تنقية ودق وطحن للحبوب ، ونخل للطحين وتشكيل الأرغفة ويؤكد ذلك التطور البطىء لأدوات صناعة الخبز وهو ما نلحظه من مقارنة بعض هذه الأدوات التى ما زالت مثيلاتها تستخدم حاليا مثل المناخل والغرابيل ، واحجار الطحن وان كانت قد استبدلت حاليا بالآلات ، الا أن بعض المنازل فى الريف ما زالت تحتفظ بالرحى اليدوية وهى تتشابه الى حد ما مع أحجار الطحن فى مصر القديمة منذ العصر النيوليثى •

أما الأفران التى استخدمت فى انضاج الخبز

---

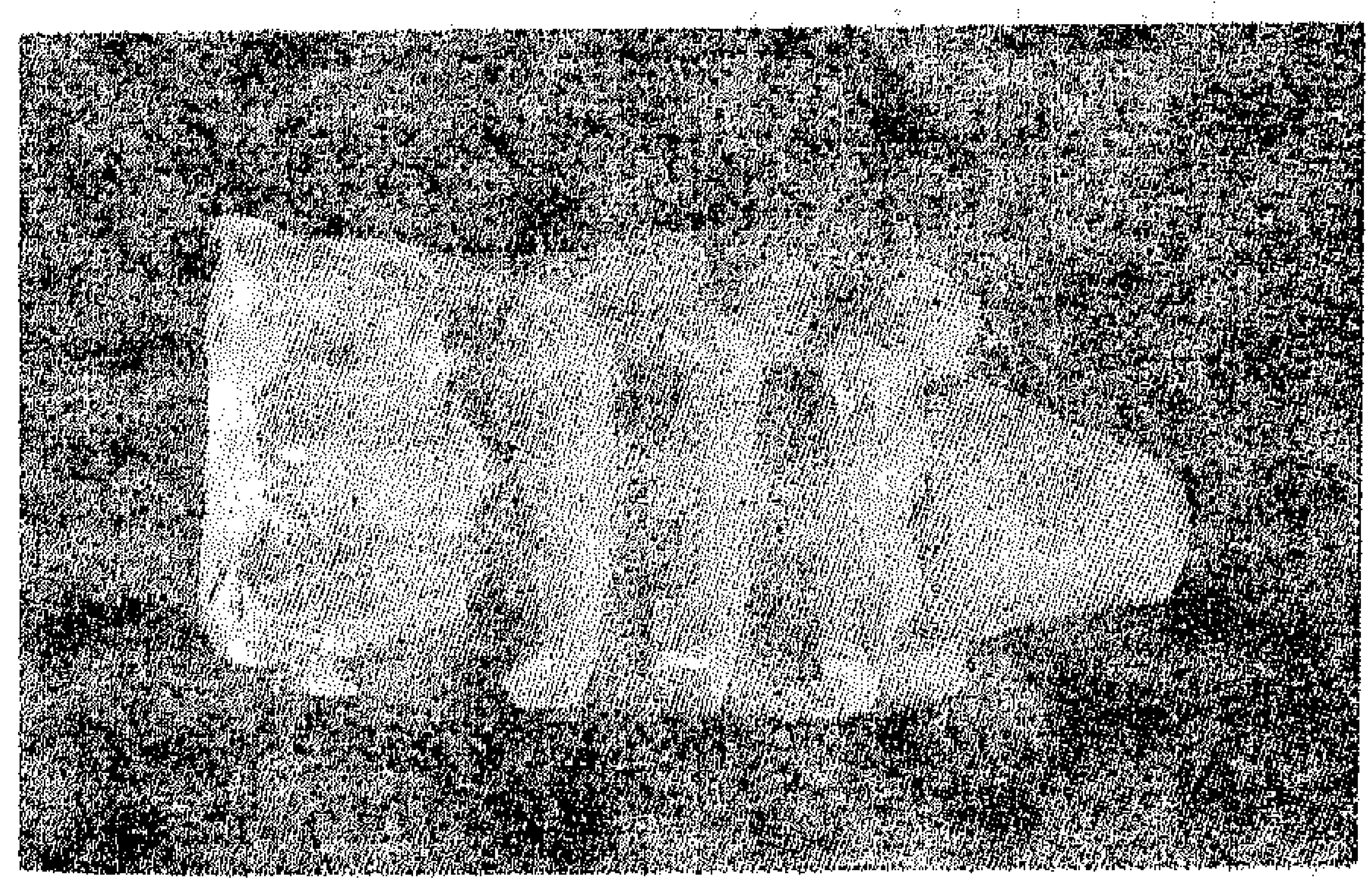
(٨) مثل المنظر الموجود فى مقبرة نى عنخ خنوم ـ خنوم حتب •

A. Moussa, H. Altenmüller, Das Grab des Nianchnum und chnumhotep, Mainz am Rhein, 1977, pls. 23-26 A.

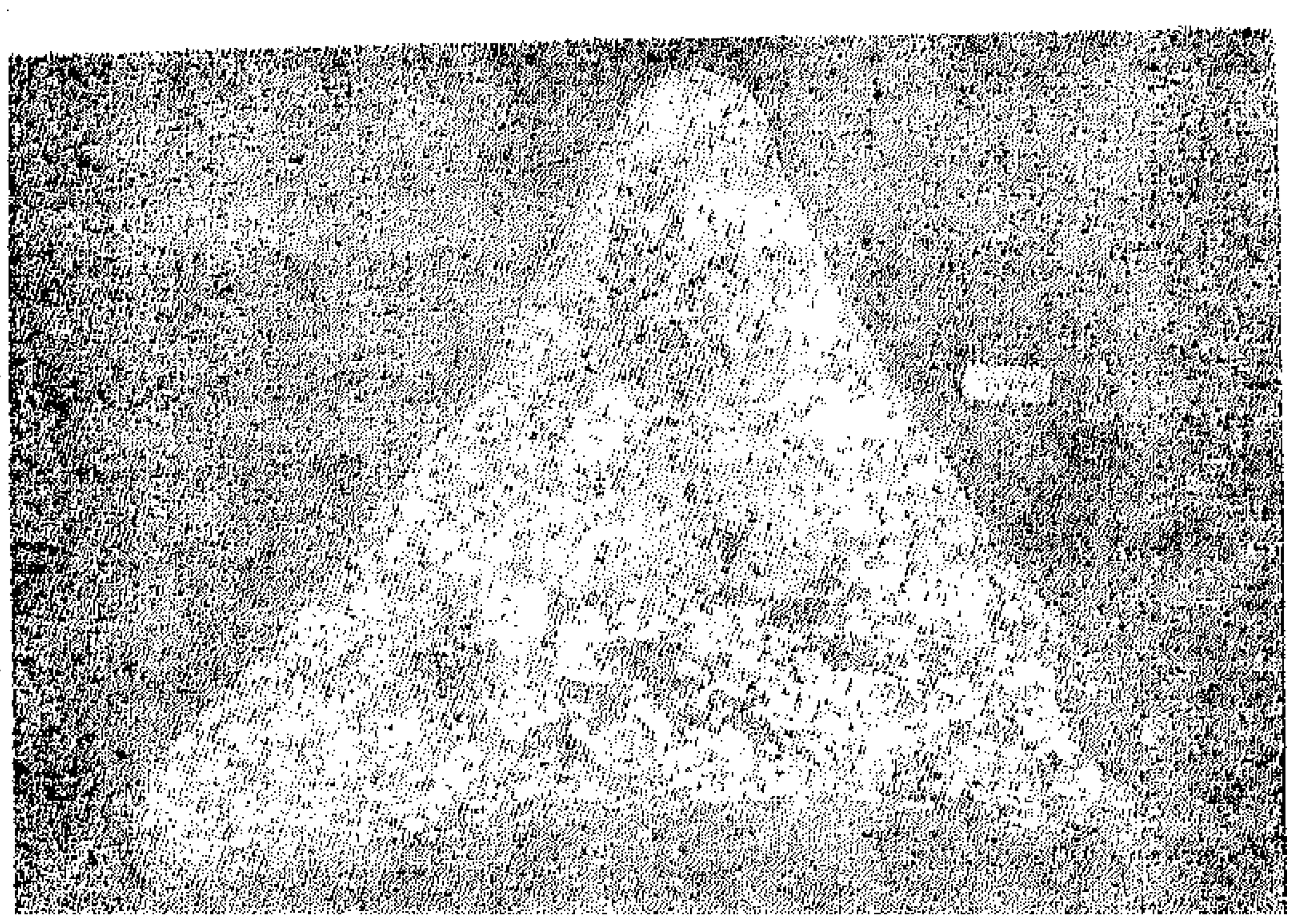


٥ ـ نموذج خشبى لفناء منزل يوضح خطوات صناعة الخبز وفيه يتضح الفرن الاسطوانى الشكل ـ دولة قديمة ـ المتحف المصرى

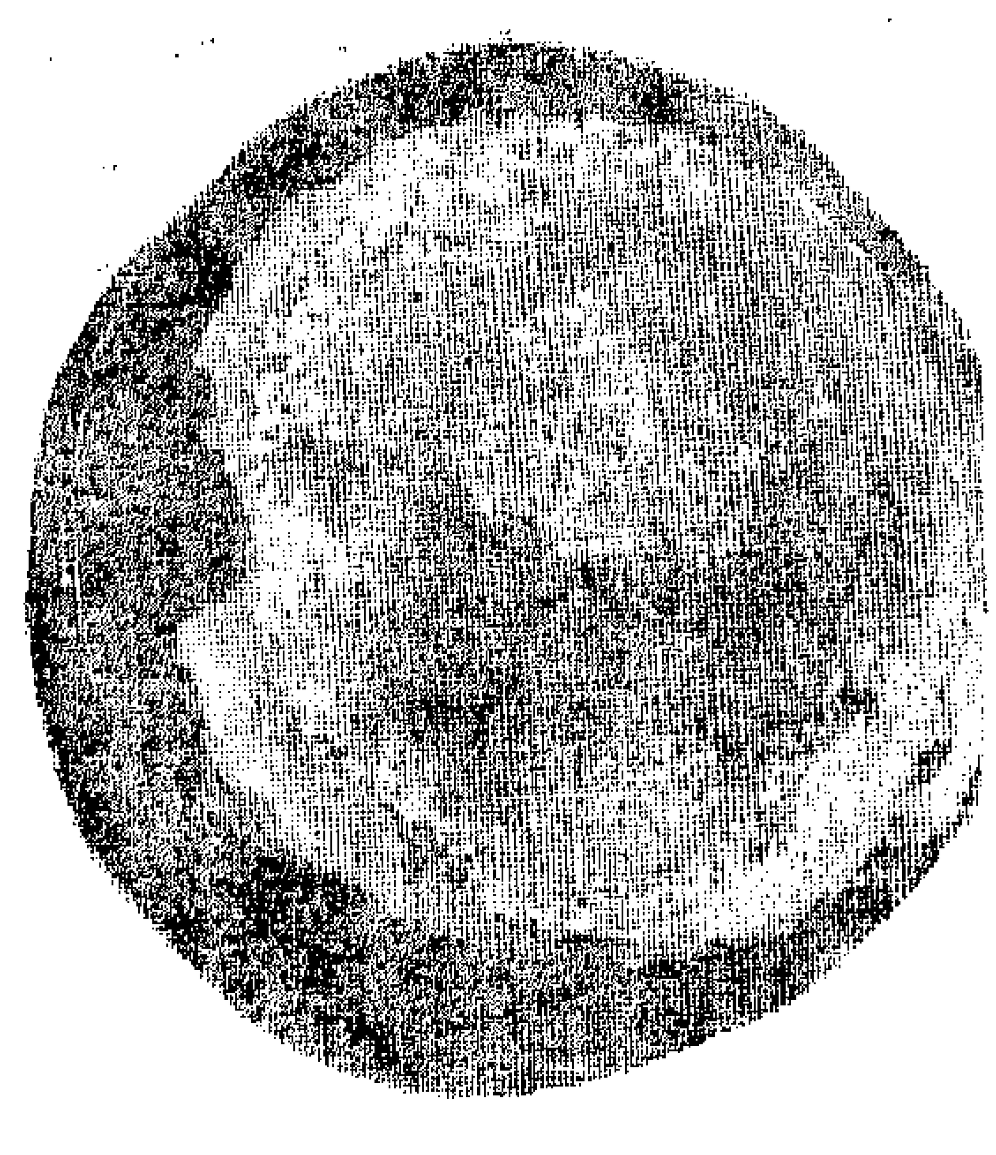
أشكال الخبز :



٤ ـ فرن عبارة عن قوالب يتم تسخينها مسبقا قبل صب العجين فيها بالمتحف المصرى J. 36 295 ـ دولة قديمـــة •



٧ ـ رغيف مثلث الشكل من الدولة الوسـطى ـ المتحف المصرى •



٦ ـ فطيرة مستديرة الشكل فى اناء من النحاس ترجع لعصر الدولة القديمة بالمتحف المصرى •



٩ ـ الخبز الشمسى فى صورته النهائية •

فى مصر القديمة فقد تم التعرف على نوعين منها : —

١ — أفران استخدمت لانضاج الطعام وتسخين قوالب الخبز التى يسوى فيها الخبز المخروطى وهى توجد فى مجموعات ويمكن أن نطلق عليها لفظ مواقد وقد عرفت منذ العصر النيوليثى •

٢ — أفران اسطوانية استخدمت لانضاج الخبز المستدير والفطائر متنوعة الأشكال وقد وجدت هذه الأفران منذ نهـــاية الدولة القديمة وهى تتشابه مع الأفران الحالية فى الريف المصرى •

وقد ارتبطت العادات المصرية الحالية ارتباطا وثيقا بالعادات المصرية القديمة فيما يتعلق بالخبز من حيث الاهتمام والتقديس والاحترام فما زال المصريون يرفعون الخبز من على الأرض ويقبلونه وارتباط ذلك بتقديس المصريين القدمـاء للخبز والحبوب التى صنع منهـا « القمح والشـعير »

فالاله أوزير الذى تنسب اليه كل التطورات التى تحدث على الأرض طوال العام هو أقرب الآلهة لتوضيح فكرة الخبز المقدس وعلاقته بالآلهة فكل الظواهر الطبيعية المتعلقة بالنبات،والأرض تعزى اليه فجفـاف النبـات وموته ثم نمو النبـاتات واخضرارهـا من جديد يشـيران الى موت وبعث أوزير كل عام • ولذلك فقد كان يصور مستلقيا على الأرض تنمو من جسده سنابل الشعير كما توجد بعض العادات المتبعة فى بعض الأوسـاط الريفية والشعبية فى حالة ولادة طفل أو وفاة آخر فور ميلاده وهذه العادات تتغلغل فيها وتسيطر عليها الأفكار المصرية القديمة والمعتقدات السحرية ومن هذه العادات : —

وضـــع رغيف من الخبز وقليل من الملح الى جانب المولود بعد ولادته •

وتعتقد الأم التى تفعل ذلك أن الملائكة تحوم حول المكان الذى به المولود فتضع لهـا العيش والملح حتى تأكل منه وتبتعد عن الطفل ولا تؤديه •

ويتشابه ذلك مع الأفكار المصرية القديمة التى تعتقـد أن المـوتى الأشرار يتركون مقـابرهم ويتربصون بالبشر • وربما وضع الخبز والملح بجانب الطفل ارضاء لهذه الأرواح وكسبا لمودتها ومنعا لضررها واذاها •

ومن المعروف أن المصرى يكنى بالعيش والملح عن شدة الروابط والتعبير عن الصداقة فيقول : « أكلت معه عيش وملح » • واذا لم تنفع الصداقة يقول « يخونه العيش والملح » (٩) •

ومن العادات المصرية المعاصرة التى يستخدم فيها الخبز والتى تتشابه مع العـادات المصرية القديمة عادة توزيع الخبز والفطائر (الشوريك) على الفقراء حول المقابر فى أيام الخميس والجمعة ، وأيام الأعياد وهذه العادة غالبا ذات أصل مصرى قـديم يتعلق بطقـوس تقـديم القربان للمتـوفى والتى كانت توضع فى البداية داخل المقبرة ضمن وجبات كاملة من الطعام ثم بعد ذلك عن طريق قوائم القرابين على جدران المقابر •

وكما انتشر اسـتخدام الخبز فى العـادات المصرية المختلفة قديما وحديثا فان الأمثال الشعبية قد حوت الكثير من الأمثـال التى ذكرت الخبز والعيش للتعبير عن مختلف المعـانى وكما قـال قديما الحكيم عنخ شاشنقى : —

« أعط الشـــغال رغيفـا تاخـذ رغيفين من كتفيه » (١٠) •

فمازلنا نردد :

« أعطوا العيش لخبازينه ولو ياكلوا نصفه » •

«من يأكل عيش السلطان يضرب بسيفه»(١١) •

---

(٩) أحمد أمين — قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية — ص ٢٩٣ •

(١٠) عبد العزيز صالح — الشرق الأدنى القديم — ص ٣٥٥ • والحكيم عنخ شاشنقى كان كاهنا فى عين شمس فى القرن ٥ ق•م •

(١١) محمد قنديل البقلى — الأمثال الشعبية — ص ٦٥ — ١١٨



الفنون الأفريقية

د . عزالدين إسماعيل أحمد

ان الحديث عن الفن الأفريقي حديث ممتع للغاية يكاد القارىء او المتخصص يشتاق لقراءته ، اشتياق العطشان للماء ، فالغموض الذى اكتنف القارة الأفريقية بغاباتها ، وسكانها على مدى عشرات القرون كان السبب الرئيسي وراء هذا النهم الذى تعلق به القراء والباحثون لمعرفة اسرار هذه القارة بموقعها وسطحها ومناخها وغاباتها وحيواناتها وسكانها ، والأعجب من ذلك اننا مازلنا ونحن على اعتاب القرن الحادى والعشرين أمام الكثير من الأسرار التى لم يستطع العلماء كشف القناع عنها حتى اليوم ..

وتتمثل هذه الأسرار بصفة خاصة فى عادات وتقاليد بعض القبائل التى ما زالت تسكن الغابات والأحراش الاستوائية والتى لم يصلها من نور العلم او الحضارة سوى القليل .. وبصفة خاصة فى وسط القارة فى حوض نهر النيل والكونغو والى الجنوب فى أحواض أنهار الزمبيرى واللمبوبو والأورانج ، تلك المناطق لم يماط اللثام بعد عن كثير من اسرارها التى تضرب فى اعماق التاريخ ، ولكننا فى هذه المقالة سوف نعرض لبعض الفنون الافريقية التى انتشرت على طول وعرض القارة واصبحت سمة مشتركة بين أغلب القبائل والعشائر الافريقية وهذه الفنون تمثل جزءا من التراث الفنى والشعبى الافريقى ..

ومن أشهر هذه الفنون « فن الكهوف » وقبل أن نتناول هذا الفن لابد للدارس والباحث عن مذاهب وأحوال الفنون الافريقية وأنواعها من التعرف على أجواء البيئات المختلفة التى نشأت فيها هذه الفنون ، وكذلك لابد له من الالمام بمجموعة الحقائق التى اكتشفها علماء الآثار والأجناس وما كشفت عنه تلك الدراسات والحفريات من آثار وتراث الانسان البدائى فى

مختلف بقاع القارة وما خلفه انسان العصور الأولى من رسوم تشير الى ما كان عليه الانسان الافريقى من ميل فنى صادق ، والانسان بفطرته مزود بالملكات الجمالية التى تعطيه القدرة على التعبير عن هذا الاحساس بأشكال متباينة وبألوان مختلفة ، قد يحاكى بعضها الطبيعة أو ما حوله من موجودات جمادية أو نباتية أو حيوانية ولكنه بالتدريج سوف يعمل على تطوير تلك الموجودات بعد أن يطورها وفقا لامكانياته الفنية والمادية وقدرته على التذوق لهذا الابداع أو ذاك ـ أن قدرة الانسان سواء فى شمال الكرة أو غربها أو شرقها على الخلق الفنى والابداع لا حدود لها فالمتتبع لهذه القدرات منذ عصر ما قبل التاريخ حتى الآن ليتأكد من هذه الحقيقة التى لا تغيب عنها الشمس ..

والمقصود بالفن الافريقى مهما تعددت صوره هو ذلك الابداع الفنى الصادق النقى التلقائى الذى لا يحتوى على التكنيكية ذلك الانتاج الصادر عن احساس فنى ينتمى بأصله وجذوره البعيدة الى أرض هذه القارة الخضراء دون مؤثرات وافدة اليه من خارج بيئته .. ربما وسط الأكواخ البسيطة بعيدا عن العمران وبين الغابات الكثيفة أو وسط الشجيرات أو على شواطىء الأنهار والبحيرات .. وقد تطلب البحث عن مثل تلك البصمات الفنية جهدا خارقا من الباحثين والمهتمين بالفنون الافريقية ..

وفن « الكهوف » هو الفن البدائى المتميز والمميز للانسان الافريقى ، فهو الفن الفطرى الأول الذى لم تشوبه شائبة ولم يتعرض لأية مؤثرات سابقة ، وحتى لا ينقطع الرجل البدائى عن محيطه الذى يعيش فيه سجل على جدران وأسقف الكهوف التى اتخذها مأوى له ولأسرته رسوما بسيطة لكنها واضحة ومعبرة ، كذلك كان يهدف من تسجيل ذلك الى استمرار شعوره واحساسه بالسيطرة على تلك القطعان باعتبارها موردا للطعام ..

أما الضوارى كالفهود والنمور فقد رسمت مع توجيه السهام اليها بغية قتلها وذلك فى شكل تمثيلى هو أقرب الى أحلام اليقظة أو على الأرجح بهدف تحقيق هذا المطلب ..

وقد قاومت هذه الرسوم عوامل الزمن نظرا لأنها كانت مرسومة على هيئة حفر غائر فى الصخور (يتراوح بين ١ سم وبوصة) وكذلك احتفظت تلك الرسوم الملونة منها بالوانها نظرا لبعدها عن عوامل التعرية الخارجية ، أما الألوان المستخدمة فكانت من الأكاسيد المتوفرة بين ثنايا الصخور أو الطفلة ..

ولقد انتشرت هذه الرسوم باشكالها المختلفة فى مختلف الكهوف التى سكنها الانسان فى جهات مختلفة من القارة ، وحاليا ما زالت هناك نماذج بلاد النوبة وشمال أفريقيا وشرقها ، وفى زامبيا ووسط القارة وجنوبها ..

ولقد تقاربت هذه الرسوم فى بساطتها التعبيرية كلما توحدت فى أهدافها رغم بعد الشقة بين البيئات المختلفة ، وكثيرا ما سجل الرجل البدائى الأفريقى رسوماته وانطباعاته على عظام الحيوانات وقرون الوعول ، بل تعدى ذلك الى النقش على الأجسام الآدمية فمنها « يسمى الوشم » حتى أصبحت تلك الرسوم سمة عامة للرجل البدائى ..

وفى واحة العوينات وهى احدى الواحات بالصحراء الغربية وتبعد نحو ٥٠ كم من حدود مصر الدولية مع السودان وتشاد ـ تشهد الرسوم الموجودة بهذه المنطقة على أنها كانت تضع بالحياة لغنى مراعيها وقطعانها من البقر الوحشى والنعام فى مرحلة من مراحل التاريخ ..

وتعتبر منطقة « العوينات » امتداد لها حيث يؤكد لك ما تبقى فى الواحات الخارجة والداخلة من معابد وقصور ومقابر ترجع الى عصور الفراعنة والرومان ..

وأغلب الرسوم التى تركها الانسان الأفريقى على كهوفه وأكواخه تمثل الحيوانات التى تعيش فى البيئة حوله أو بعض النباتات ، وقد استخدم الانسان الافريقى بعض الأدوات البدائية من الحجارة أو المعادن فى عمل هذه النقوش ، وتصور لنا المصادر التاريخية الأشكال المختلفة لتلك الكهوف التى انتشرت فى المناطق الجبلية والصخرية ..

رسوم قبائل البوشمان :

ومن أشهر الشعوب الافريقية التى اشتهرت بهذا الفن شعب « البوشمان » .. وهم قوم يعيشون فى الجهات النائية من جنوب أفريقيا ويعرفون بسكان الأدغال وبينهم وبين الزنوج شبه كبير ، ولا يزيد عددهم فى الوقت الحاضر من بضعة آلاف ، ولهم لغة خاصة وثقافة بدائية تميزهم عن غيرهم من الأجناس الأخرى ، وهم أقدم سكان جنوب أفريقيا ويقال أنهم السكان الأصليون لهذا الاقليم ، ولهم فن بدائى يسمو على كثير من الفنون البدائية المعروفة ، بل هو أكبر من ذلك أن يكون فى ذاته مدرسة من أرقى المدارس الفنية فى العالم ..

والبوشمان بطبيعة حياتهم يعيشون وسط الأدغال ويمارسون الصيد والرعى وهم ينزعون فى رسوماتهم الى تقليد أو « محاكاة » الطبيعة التى يعيشون بينها ، ويميلون الى رسم الأشخاص والحيوانات ، ويتجلى فى رسوماتهم دقة الملاحظة والقدرة على تسجيل مختلف الحركات ، فقد صوروا الحيوانات من الجانب ومن الأمام ومن الخلف مع استخدام الألوان المناسبة ، وفى تسجيلاتهم هذه (لأوضاع الحيوانات المختلفه) ما يثبت اكتشافهم لمحتوى الطبيعة من جمال وما تمتزج به من قيم فنية ، اجتذبت تفكير الانسان فقدته الى محاولة تقليدها ومحاكاتها ..

والبوشمان هم القناصون المرتحلون فى أفريقيا ، ويقطنون الأجام — وهى أدغال ذات شجيرات خفيضة كثيفة الأغصان — ومنهم من يقيمون فى الواحات التى تتوافر فيها الحياة من الآبار الجوفية .

ويقطن البوشمان فى اعشاش خاصة يبنونها من أفرع الأشجار والنباتات ، كما أن لهم حيل خاصة فى التخفى لصيد الغزال والغنام من حيث يتخفى الصياد منهم فى جلد الحيوان أو فى كوة من ريش النعام — « يضعها حول وسطه » ويخفى قوسه أو سلاحه بين ذراعيه ، ولا يزال يقترب من القطيع رويدا رويدا حتى ينجح فى الامساك بواحدة منها أو أصلتها فى مقتل ، فيستره رفاقه حيث يجهزون على الفريسة التى تشكل لديهم بعد ذلك وليمة فاخرة ، وهذا الوصف توضحه بعض رسوم البوشمان فى جنوب أفريقيا ...

ولا زالت هناك بعض قبائل البوشمان تعيش حياتها الطبيعية فى مناطق نائية — ويوجد بين قبائل البوشمان أفراد ذوى حساسية فذة مرهفة ، سجلوا رسومهم والتى تعبر عن عشقهم لعناصر الطبيعة المحيطة — من حيوان وطير — بل وتكاد رسومهم تدل على قدرتهم على محاكاة أشكال الحيوان فى صور رائعة كما برعوا فى النقش على بعض النعام ، ولهم فى ذلك نماذج فنية تشير الى القدر الكبير الذى يتمتع به هؤلاء الصيادون من حس مرهف ومهارة فائقة ..

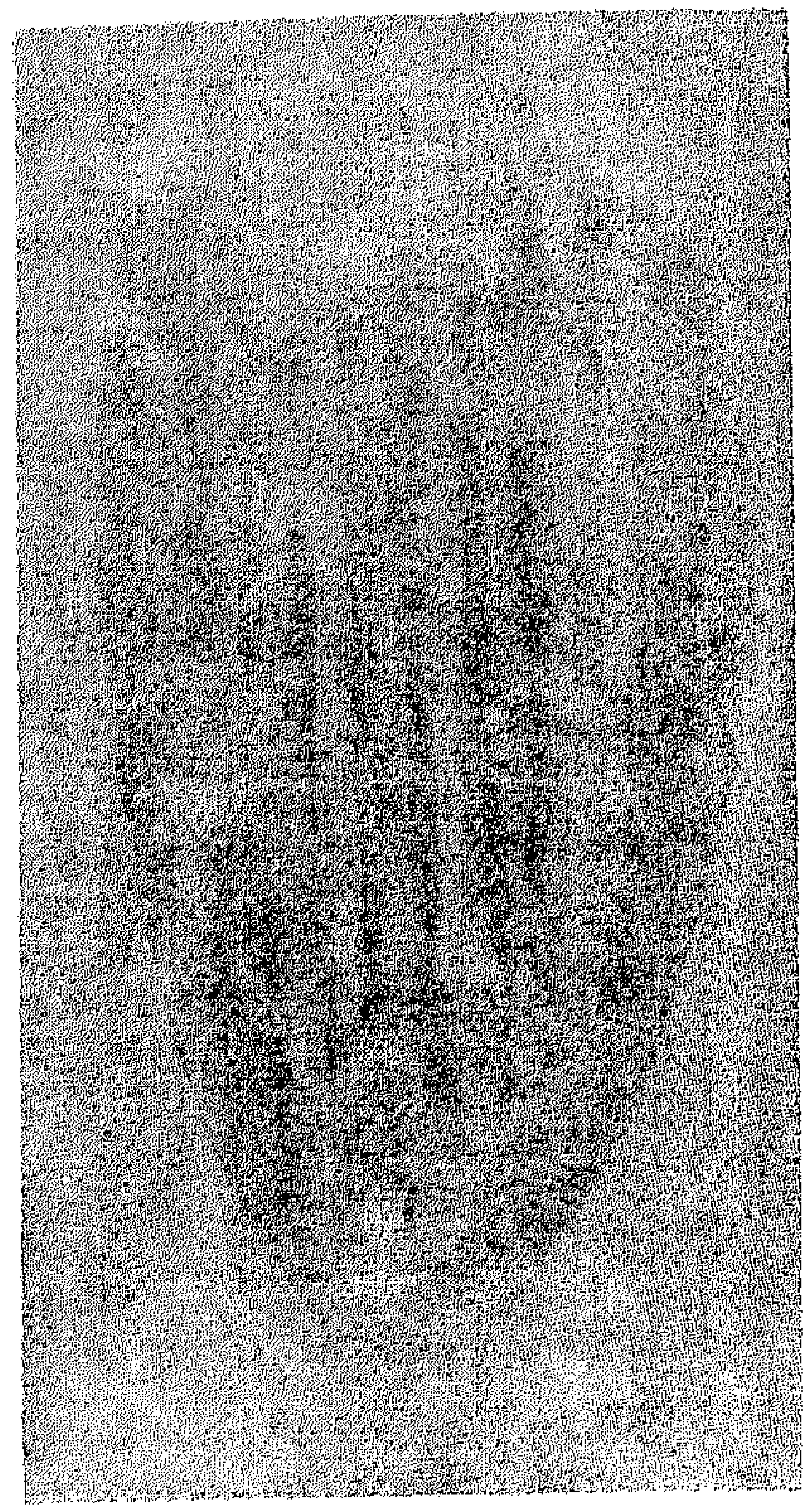
وقد لا نذهب بعيدا اذا ما قلنا أن رجال البوشمان كانوا أول من ابتكر طرق الاحتيال على الصيد/بحفر الحفر العميقة والتخفى فى زى يقارب شكل الحيوان المراد صيده ..

وأن تسجيل بعض المشاهد « لطرق التخفى » (على هيئة طائر النعام) لتعد المظاهر الأولى لتلك الفنون والتى استمر الانسان يمارسها أجيالا طويلة من ، الزمن .. ، ولقد استخدم رجال البوشمان ما كان يصادفهم من الأحجار الصلدة ، والنظام فى تشكيل أدواتهم التى يحتاجونها فى قضاء حاجتهم اليومية ..

الأقنعة :

انتشرت الأقنعة فى الفن الافريقى فى أماكن ومناطق عديدة من قارة أفريقيا حتى أصبحت تشكل ركنا رئيسيا من أركان هذا الفن أن لم تقل سمة مميزة له بين عامة الفنون التشكيلية .

والقناع الافريقى ينتشر فى غالبية البلاد الافريقية وعلى الرغم من تعدادها الهائل فى كل مكان الا أننا قد لا نجد اثنين منها ينطبقان على بعضهما تمام الانطباق ، فنحن نواجه نماذج يستخدم منها الفنان الافريقى أشكالا وخطوطا ومنحنيات قد تبدو لنا غريبة فى تكوينها وقد لا يستطيع الشخص العادى أن يفهم مغزاها بل سرعان ما نجد أنفسنا وكأننا نستبعد آثارها وننكرها .. ذلك باعتبارها أشياء غريبة لا يمكن تفسيرها أو التعبير عنها .. وكم من الناس من



« قناع من النيجر »

يقفون عند هذا الحد ولا يستخلصون شيئا من انطباعاتهم نظرا لأن ما يشاهدونه ليس الا نماذج ذات طابع مناقضة لما ألفوه ..

وعلى ذلك فان الرؤية الجديدة غالبا ما تظل مبهمة اذ كانت تجاه عمل من أعمال الفن الأفريقى كما نجد فى الأقنعة ، وعلى ذلك لابد لنا من أن نعترف بأن عنصر الجدة (التجديد) لا يعدو أن يكون واحدا من مجموعة كبيرة من القيم اللازمة للعمل الفنى .

ويرجع تاريخ القناع الى العصور البدائية السحيقة حيث كان الصيادون يؤدون رقصة فيقلد بعضهم العصى والحراب ، والبعض الآخر يرتدون فوق وجوههم ورؤوسهم أقنعة تمثل أشكالا لرؤوس الحيوانات المرا دصيدها او رؤوسا حقيقية أبقى عليها لهذا الغرض ، وقد وجدت بعض رسوم تمثل هؤلاء الصيادين وهم يعتمدون بأيديهم على بعض العصى كل يكمل تمثيله لوضع الحيوان « من ناحية أرجله الأربعة » بينما يمثل الصيادون حاملوا السهام والرماح دورهم فى الصيد وهم يتمايلون فى حركات رشيقة بينما يأخذ الملتفون حولهم فى التوقيع بالأيدى والعصى وقطع الظران (نوع صلب من الحجارة) .

وكلما كان شكل القناع مخيفا ومفزعا كان ذلك أدعى لايقاع الرعب فى نفس العدو وقلب الفريسة وبالتالى نجاح عملية الصيد وهذا ما يمكن أن نسميه بالجانب السحرى للقناع وقلما نجد مجموعة من الفنون التشكيلية لأى من البلاد الأفريقية تخلو من وجود القناع بينها .

وقد صنع القناع الأول من جلود الحيوانات « كالأفيال ووحيد القرن » نظرا لصلابتها بعد الجفاف ـ وكان الخطر الخارجى للقناع يختلف عن غيره تبعا للمادة التى صنع منها فكان ، منها الدائرى الشكل ومنها ما هو بيضاوى ، ومنها ما كان على هيئة وجه الانسان ..

وقد تركت فيه فتحات للعينين والأنف حيث يربط بعد ذلك فى الأذنين أو حول الرأس بأربطة من الجلد ..

ومن الأقنعة ما صنع من ثمار نبات القرع (فى بعض البيئات) والذى يمكن ارتداؤه على الوجه بسهولة نظرا للفراغ الذى تشكله قشرة هذه الثمرة ، وقد زينت الأقنعة الأفريقية فى الغالب الأعم بخطوط دائرية أو زوايا ليست متقاربة فى مجموعها وذلك حسبما يتاح لصانعها من مواد وأكاسيد وألوان ..

ومن الأقنعة ما اذدان بملصقات أخرى كريش الطيور أو شعر الحيوان ومنها ما زخرف بمجموعات منتظمة من القواقع والأصداف وبذور النباتات وغير ذلك مما يعبر عن تلقائية الرجل الأفريقى فى تزيين حاجاته وممتلكاته .

وقد كانت الدروع التى يستخدمها كل الصيادون والمحاربين أقرب من أشكالها الى الأقنعة ، ولذلك نرى أن الدروع الأفريقية فيما عدا ما حفر فيها على الخشب الصلب منقوشة هى الأخرى ومزينة بنفس النقوش التى زينت بها الأقنعة أو ما هو أقرب اليها .

وتعتبر مناطق الكونغو أفريقيا واحدة من اخصب المناطق وأغناها بالانتاج الفنى المميز

للأقنعة الافريقية ، كما برزت أيضا بعض القبائل فى كل من نيجيريا والسنغال وغانا وغينيا والكميرون فى هذا الانتاج الفنى .

الرقص والموسيقى عند الأفريقيين :

لعل الرقص من أبرز الفنون عند الأفريقيين ، فهم يرقصون ويتمايلون جماعات وفرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلفت العقائد والديانات ..

والرقص عند الأفريقيين ميل فطرى يكاد أن يكون شبه غريزى ، يبدو واضحا فى ميول القبائل الأفريقية الى ممارسة الرقص وارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرقص ..

ويرقص الأفريقيون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من العزفات والغناء الجماعى ..

وفى المجتمعات الافريقية غالبا ما يصاحب الرقص ايقاعا من الدق على الطبول والنفخ فى الأبواق ، ويتصايح الراقصون فى حركاتهم واهتزازاتهم ، وتتميز كل رقصة عن الأخرى بنوع الصرخات والأصوات المصاحبة غير أن هناك رقصات صامته لا تكون فيها الحركة الا للأجسام ما بين تمايل وتسنى للأذرع وما يلزم ذلك من أنواع الزينة التى يتزين بها الراقصون من قطع الفراء وجلود الصيد وريش الطيور والحلقات والمعدنية التى يكون لها رنين رتيب مدة الرقص ..

وهناك من الرقصات ما يشترك فيه الرجال والنساء على السواء .. وهناك رقصة ، الترحيب ورقصة الحب ورقصة التقرب للآلهة ورقصة الصيد ، رقصة الحرب ، رقصة الموت .

وليست الرقصات الافريقية وفى غرب أفريقيا بالذات فنا شائعا للمتعة وانما هذه الرقصات فتمثل فيها مقومات درامية تنبض بطبع الرجل الأسود مع قوى الطبيعة والعقيدة ، وكل القوى المعادية لحياته ، وعلى ذلك فان منطقة غرب أفريقيا من السنغال وغينيا وليبيريا وساحل العاج وغانا ونيجيريا هى حدود ذلك المسرح الكبير



(قناع من ساحل العاج)

الذى تنحشر فيه الآلاف الطبول ، ووقتدق ايقاعات مئات الرقصات التى تختلف من حيث الشكل والمضمون .. ، وفى كل قبيلة وفى كل جماعة من القبائل هناك فى القرى رقصات من كل نوع ..

أن حلقات الرقص قائمة ليل نهار .. فالشبان والفتيان والأطفال يرقصون رقصاتهم التى تتصل اتصالا مباشرا بحياتهم وليست عرضا تجريديا لقيم جمالية بحته وذلك ما يجعل الرقص الأفريقى مختلف عن رقص الباليه الغربى ..

والاختلاف بين النوعية من الرقص جوهرى وهو الفرق بين الواقع والخيال ومن حيث الشكل فلكل رقصة من الرقصات الافريقية نوعا خاصا من الملابس الافريقية والأقنعة وتخطيطا صنبيانيا للحركة وتنوعها وملابس الراقص الافريقى زاهية الألوان لونها أبيض يرمز الى الأشباح عادة وهى مطرزة بالريش « ريش الطيور » وجلود الحيوانات الملونة ..

ولكل قبيلة ملابسها الخاصة برقصاتها وهى تختلف بالطبع عن ملابس الحياة اليومية ..

وهناك فى أفريقيا من الراقصين المحترفين فى الجماعات الأفريقية فهذا لا يمنع من أن باقى أفراد الجماعات يسهمون عادة فى الرقص .. ولكن فى حدود دور الكورس أى الدور ، المساعد .. وهم بذلك يكونون حلبة الرقص حول الراقصين المحترفين والمعروف أن جنود الدفاع عن الجماعة معظمهم من الراقصين المحترفين .. ولأسباب دينية وعقائدية فانه ممنوع عليهم الاشتغال بالزراعة والقيام بالخدمات اليومية للجماعة .. وطالما أنه ليست هناك حرب تشغل الجنود منهم راقصون ولارتباط الراقصين بالدين فرجال الدين فى الجماعات الأفريقية يحترمون رقصتهم المعروفة بالتوتم وهى رقصة تتمثل فيها التقاليد للديانة التوتمية وشعائرهم .

أما لغة الايقاع الموسيقى فان الطبلة هى اساس الموسيقى الافريقية وهى اختراع افريقى ..

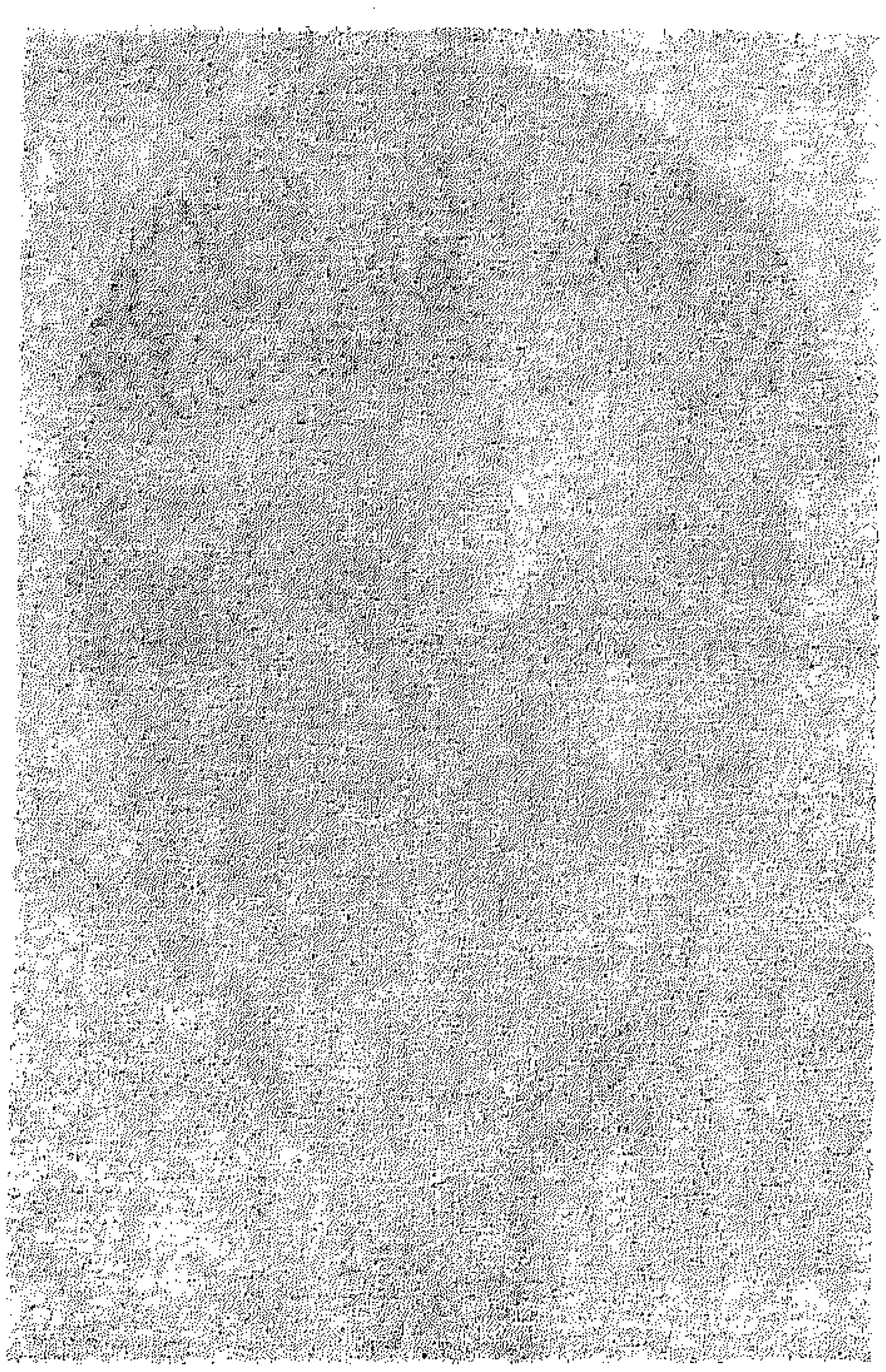
وتعدد أنواع الطبول فى الوقعة الأفريقية وتبعا لاختلاف أصحابها وأشكالها تختلف أحداثها .. ولكنها تعطى لغة حركية يفهمها الأفريقيون — هذه اللغة قد تثير ضجيجا بالنسبة للاذن الأوربية فالايقاع الأفريقى يتغير داخل الرقصة الواحدة ولذلك تعددت أنواع الطبول لتقوم بهذه الوظيفة .. الايقاعية المعقدة .. ويتميز الايقاع الأفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التى تكون الوحدة الزمنية للحن وهذا الايقاع فى الاصطلاح الموسيقى هو الستكوب ، وعلى ذلك فالايقاع الموسيقى السيكوباتى هو الذى يعطى للرقصة الافريقية حيوية دافقة .. وكل نوع من هذا الايقاع انما هو تعبير عن عاطفة معينة تتحرك بها أجسام الأفريقيين الراقصة المرنة .

ويضاف الى أنواع الطبول آلة موسيقية تشبه الاكسلوفون ولكنها آلة موسيقية تشبه الآلة الوترية بها ٦ أمتار تؤدى نوتات موسيقية مختلفة .. وبجانب هذه الآلة توجد آلات موسيقية نافخة مصنوعة من المعدن أو الخشب .. ويقول بعض الأمريكيين أن الموسيقى الأفريقية فيما عدا الايقاعات السيكوباتية المركبة تعتبر بعيدة الشبه عن الموسيقى الأمريكية ، ذلك أن موسيقى الجاز تعتبر أقرب الى باريس منها الى الكونغو .

كما أن الايقاعات المركبة التى تمتاز بها موسيقى أفريقية وموسيقى الحضارات الشرقية بوجه عام تحمل أزمة الجمود التى يعانيها الايقاع فى الموسيقى الأوربية الكلاسيكية منذ مطلع القرن العشرين ..

والواضح أن الايقاعات الأفريقية المركبة ذات اللهجة السنكوباتية هى فى الواقع أهم ما يميز موسيقى الجاز الأمريكية ، وكما هو واضح أيضا أن الايقاعات المركبة تعتبر عنصرا جديدا فى الموسيقى الكلاسيكية المعاصرة يكسبها عمقا فى التعبير .. وتتبعا للرقصات ، الأفريقية تشكل الأغانى وهى أغنيات مصاحبة للرقص ، ومن أشهر الأشكال الفنية الغنائية ذلك الشكل الغنائى المنتشر فى قرى غانا ، والمغنى من هذا النوع يقوم بالدور الرئيسى فى أداء اللحن . أما الكورس فهو يصاحب المغنى بتزويد مذهب الأغنية دائما ..

..



(قناع من ساحل العاج)

وتوجد صورة أخرى لهذا الشكل الغنائي تعتبر أكثر تقدما في بعض القبائل شرق السنغال وفيها يصاحب المغني مجموعتان من الكورس تتصارعان في أداء بعض أجزاء اللحن ..

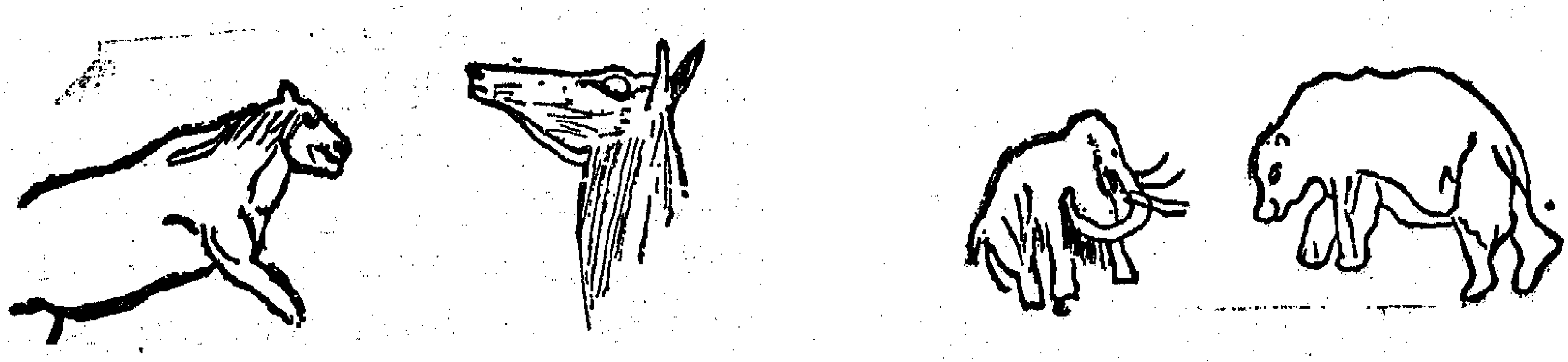
والواضح أن هذا الشكل الغنائي الأخير أنه قريب بالأشكال الغنائية الدرامية .. وتعتبر منطقة غرب أفريقيا غنية بالحانها التقليدية وهي الحان مبهجة للنفس وتمتاز بمرونة خطها الميلودي ويدخلها عصر الأكورد التاليف الصوتي ، كما توجد ظاهرة تقابل الألحان وذلك عندما تبدأ مجموعة المنشدين قبل أن تنتهي المجموعة الأخرى من أداء لحنها غير أن التركيب الصوتي أو ذلك الشكل الهارموني في الموسيقى الأفريقية يأتي مصادفة اذ يعتمد على الفطرة دائما ..

هذا مع أن الصفة الغالبة في الأغاني الافريقية هي جماعية الأداء الا أنه توجد بعض الأغاني المنفردة هي عادة تعبيرية او أغاني المفاجأة الليلية ..

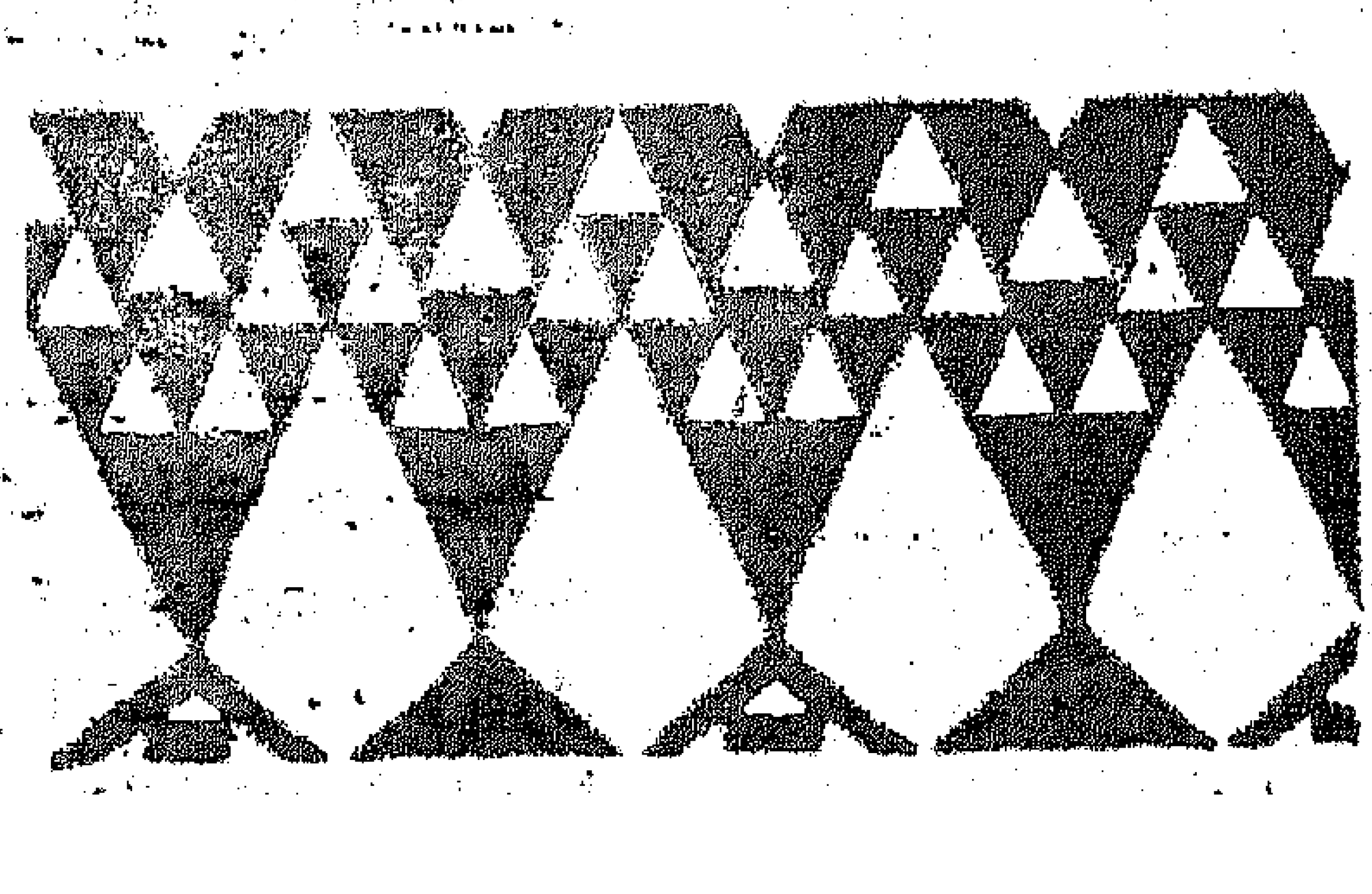
والغريب في هذا المقام أن بعض الطبول الأفريقية من الفخامة بحيث لا يقدر على حمله في دور واحد والكثير من هذه الطبول مصنوع من أشجار البوص الضخمة الحجم والبعض الآخر مصنوع من جذوع الأشجار الجافة بعد اجراء التجويف اللازم بها ، كذلك اتخذت بعض المجتمعات الأفريقية من ثمار نبات القرع نوعان من الطبول كروية ويعتمد في الدق عليها بعيدان من الخيرزان أو شرائح طويلة منها ..

وتغطى غالبية الطبول بأنواع رقيقة من جلود الحيوانات وتشد شدا محكما مما يساعد على تباين الأصوات الصادرة منها ..

تلك لمحة سريعة عن بعض الفنون الأفريقية العريقة والتي اشتهرت بها القارة عبر المئات من السنين ، والتي كان لها تأثيرها الواضح في ايقاع الحياة وهذا يثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أن السكان الأفارقة أهل حضارة وثقافة وليس كما يدعي البعض أنهم ليس لهم تاريخ .. أن الوثائق والأدلة المادية لخير شاهد على صدق هذه المقولة .



« رسوم عثر عليها في بعض كهوف العصر الحجري »



المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات

د . نجوى عانوس

لعبت عناصر الطبيعة والكائنات دورا جوهريا فى تراثنا الاسطورى والشعبى والدينى وفى المأثورات الجاهلية ، فاستخدمت الشجرة كرمز الى الخير والمعرفة والشمس كرمز الى احراق العدو ، والقمح الى الخصوبة والماء الى الحياة والخصوبة والخلود كما استخدمت الأساطير والحكايات والأمثال والسير الشعبية والقصص الدينية والمأثورات الجاهلية الكائنات كرمز ، فالبقرة مثلا رمز للعطاء والخير ، والحوت رمز للابتلاع ، والحمام رمز للأمومة ، والغراب للبين وللموت ، والديك الأحمر للصولة ، والغزالة للأمومة ، والأفعى للقوة تارة وللشر اخرى والطيور للأرض وللانتصار على الأعداء والهدهد للحكمة .

١ ـ الشمس :

تعد « عبادة الشمس من العبادات القديمة » ، فهى أول الأجرام السماوية التى لفتت أنظار البشر اليها لتأثيرها المادى على حياة الانسان والحيوان والنبات ، فألهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد ، وقدموا اليها القرابين .

وفى أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وقد عرفت الشمس بين عبادها فى هذه الأماكن باسم الاله « **بعل** » أى اله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « **ذو الشرى** » بمعنى الاله المنير ، وهى أى بعل وذو الشرى ، صنمان مشهوران عند الجاهليين ..

تدل أسماء الأصنام التى اتخذوها لعبادتها على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم الهة الخير والخصب ومصدرا للعدل والقانون ونقمة على الظالمين والمجرمين ، فقد كانت الشمس تسمى « ذات الرحاب » و « ذات الغذران » و « ذات اللون الذهبى » .. و « ذات حميم » أى صاحبة الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التى تشبه الجحيم من شدة حرها »(١) .

أما الشمس فى الأسطورة المصرية فهى رمز للخير والخصوبة وحرق الأعداء طبيعة الحال كانت أهم ما استرعى نظر المصريين فى السماء ، فعرفوا الاله « رع » اله الشمس وتخيلوها ذلك القرص الأحمر المتوهج الذى يعبر السماء فى قاربه ، فتخيلوها على هيئة الصقر أو كاله له رأس الصقر هو « حوريس » الذى يعنى اسمه « البعيد » لأن اله الشمس بعيد عن الآلهة ، فهو يطل عليهم ، واعتقدوا ان حوريس فى أول الأمر

---

١ ـ د. ابراهيم عبد الرحمن : التفسير الاسطورى للشعر الجاهلى ، فصول (مناهج النقد الأدبى المعاصر مجلد ١ ، عدد ٣ ، ج ٢ ، ابريل ١٩٨١ .

حاكم السماء له عينان متوهجتان احداهما الشمس والأخرى القمر ، كما اعتقدوا ان هناك ثعبانا يلتف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، هذا الثعبان هو الخادم الخطر الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية (٢) .

وربط المصرى بين غضب « رع » اله الشمس على البشر وبين القحط والجفاف الذى يسبق شهور الفيضان فى مصر ، وبين رغبته فى انقاذ البشر وبين الفيضان الذى يغمر البلاد مرة كل عام ، ومما يؤكد هذا الربط ان المصرى القديم كان يحتفل بعيد « حاتحور » الذى يمتاز بكثرة الشراب فى شهر « توت » وهو أول شهور فصل الفيضان (٣) .

٢ - الشجرة :

« لعبت عبادة الأشجار دورا هاما فى التاريخ الدينى للسلالات الآرية فى أوربا وهذا أمر طبيعى للغاية ، فقد كانت الغابات الشاسعة المعروفة فى العصور المبكرة تغطى مساحات هائلة من أوربا فى فجر التاريخ بحيث ان المناطق العارية كانت تبدو أشبه شىء بالجزيرات المتناثرة وسط محيط من الخضرة » (٤) .

« وقد رأى جريم Grimm » بعد دراسة للكلمات الثيوتونية التى تعبد « معبد » أى أنه من المحتمل ان أقدم الهياكل عند الجرمان ما كانت تقام فى الغابات الطبيعية ، ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه هو ان عبادة الشجر كانت توجد عند الأسر الأوربية الكبيرة التى تنتمى الى الجنس الآرى ، .. ولكن من الضرورى هنا أن ندرس بشىء من التفصيل الأفكار التى تقوم عليها عبادة الأشجار والنباتات ، فالعالم عموما يعتبر بالنسبة للرجل الهمجى كائنا حيا ، ولا يستثنى من ذلك الشجر والنبات ، اذ يظن أن لها نفوسا كنفسه هو ولذا فانه يعاملها على هذا الأساس .

وقد كتب النباتى القديم بورفيرى Porphyry فى ذلك يقول : « والمعتقد ان الرجل البدائى كان يحيا حياة تعسة ، ذلك لأن خرافاته لم تقف عند حد الحيوانات بل امتدت الى النباتات .. كذلك يعتقد الهنود الحمر من قبائل الهيداتسا Hidatsa بأمريكا الشمالية ان لكل كائن طبيعى روحا أو بالأحرى ظلا .. ويبدون بعض مظاهر الاعتبار نحو هذه الظلال ، فظل شجرة القطن مثلا .. تتمتع فى اعتقادهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يمكن ان يساعد الهنود الحمر ويعينهم فى كثير من أمورهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يستغلونه بينما لا تكاد تكون لظلال الشجيرات والأعشاب أى قيمة أو اعتبار فى هذا الصدد » (٥) وبدلا من أن ينظر الانسان الى كل شجرة على أنها كائن حى تطورت رؤيته لها ، فأصبحت كتلة صماء خالية من الحياة يسكنها أحد الكائنات الخارقة للطبيعة « كما يصبح ذلك الكائن الخارق للطبيعة بمثابة اله للغابة بعد أن كان مجرد روح لاحدى الأشجار وبمجرد أن تتحرر روح الشجرة - بشكل أو بآخر - عن الارتباط بشجرة معينة بالذات فانها تبدأ فى تغيير شكلها فتتخذ الهيئة الآدمية وذلك تمشيا مع الاتجاه العام الذى كان يسود التفكير المبكر من الميل الى خلع الصورة البشرية المحسوسة على كل الكائنات الروحية المجردة ، ومن هنا كنا نجد أن آلهة الغابة والأشجار تظهر فى الفن القديم على هيئة البشر وصورتهم .. ولكن هذا التغيير فى الهيئة لا يؤثر على الطباع الجوهرية لارواح الأشجار ، والأشجار بصفتها كائنات حية ، تستطيع أن تجعل المطر يسقط والشمس تسطع والماشية تتوالد .. كما تساعد النساء على الوضع والولادة فى سهولة » (٦) .

---

٢ - انظر أدولف ارمان . ديانة مصر القديمة ، ترجمة ومراجعة د. عبد المنعم أبو بكر ، د. محمد أنور شكرى ، مطبعة مصطفى الحلبى ، ١٩٥٥ ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

٣ - انظر نفسه ، ص ٧٢ - ٧٣ .

٤ - سير جيمس فريزر : الغصن الذهبى ، ترجمة د. أحمد أبوزيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ١ ، ١٩٧١ ، ص ٣٨٤ .

٥ - ص ٣٩٠ .

٦ - نفسه ، ص ٤٦ .

وقد عبد المصريون القدماء فى الدولة المصرية الحديثة أشجار معينة « وعبادة شجرة الجميز لم تبطل أبدا فى منف ، وكانت الالهة « حاتحور » تسكن هذه الشجرة وهى الهة الحب كذلك فقد كان يعطى للنباتات أسماء مثل « انوحى » مملوكة « الجميزة » ويظن ان آلهة أخرى كانت تستقر بعض الأشجار الأخرى على حدود الصحراء وهى « نوت » و « حاتحور » وكانوا يأملون ان تعطى هذه الأشجار للموتى المدفونين هناك الماء والطعام ، وقد عرف الدين الرسمى للامبراطورية الحديثة كذلك طبيعة الهية فى بعض الأشجار فى المعبد » (٧) •

وعندما رسا الصندوق الذى يحمل جثمان أوزيريس فى الأسطورة المصرية ببليوس بأرض الشام سرعان ما نبتت عند مكان الصندوق شجرة رائعة ، فأصبح الصندوق فى جذعها ، فجذع الشجرة هنا رمز الحياة •

كما عبد العرب فى الجاهلية الأشجار ، ومنها شجرة عظيمة خضراء يقال لها « ذات أنواط » كانوا يعظمونها ويأتونها كل سنة فيعلقون أسلحتهم عليها أو يذبحون عندها ويعكفون عليها يوما » (٨) •

ويعلل د• محمد عبد المعين خان عبادة العرب للآبار والأشجار والحيوان بأنها هى المظاهر الوحيدة التى كانت العرب تشاهدها وهى الملجأ الوحيد التى كانت العرب تفزع اليه فى حاجات ماسة » (٩) •

أما الشجرة فى الموروث الدينى ، فشجرة معرفة الخير والشر فى التوراة (انظر سفر التكوين ـ الاصحاح الثانى والثالث) رمز للعنة وللخطيئة ، اذ « أوصى الرب الاله آدم قائلا : من جميع شجر الجنة تأكل أكلا • وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها تموت موتا » (١٠) •

وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الاله فقال للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة تأكل ، وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا فقالت الحية للمرأة لن تموتا ، بل الله عالم انه يوم تأكلا منه تنفتح أعينكما وتأونان كالله عارفين الخير والشر فرأت المرأة ان الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وان الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا كلها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان » (١١) •

وخرج بذلك آدم وحواء من الجنة حيث لحقت بهما الخطيئة الأولى ، ويمكن أن نقسم الشجرة فى القرآن الكريم الى شجرة مباركة وشجرة ملعونة أو الى شجرة طيبة وشجرة خبيثة وهى تلك التى أكل منها كل من آدم وحواء (١٢) واستظل بها « يونس » اذ أنبت الله شجرة اليقطين على يونس ليستظل بها بعد خروجه من بطن الحوت (الصافات آية ٤٦) •

والشجرة فى حكايات ألف ليلة وليلة وفى الأغانى الشعبية رمز للخير والعطاء •

٣ ـ القمح :

أما القمح فهو فى الأسطورة المصرية رمز الى أوزيريس ، ذلك الملك المصرى الذى علم المصريين زراعة وزراعة الحبوب بوجه عام ، وبعد السابع من شهر هاتور موعد الاحتفال بالبذر أو دفن أوزيريس (١٣) ، وارتبط أيضا « تموز » اله الخصوبة بسنابل القمح التى تموت وتحيا كل عام وفى المثل الشعبى ارتبط القمح بالدجاج

---

٧ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ١٧٣ •

٨ ـ انظر الجارم (محمد نعمان) • اديان العرب فى الجاهلية ، ط ١ ، مطبعة السعادة ١٩٢١ ، ص ١٢٧ •

٩ ـ انظر د• محمد عبد المعين خان : الأساطير العربية قبل الاسلام ، مطبعة لجنة التاليف والنشر ١٩٣٧ ، ص ١٠٤ •

١٠ ـ انظر د• محمد عبد المعين خان : نفسه ، ص ١٠١ •

١١ ـ انظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثانى والثالث •

١٢ ـ انظر القرآن الكريم : سورة النحل آية ٦٠ والبقرة آية ٣٥ والأعراف آية ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، والنور ٣٥ والقصص ٣٠ ولقمان ٢٧ ، الصافات ٦٢ ، ٦٤ ، ١٤٦ ، والدخان آية ٤٣ والفتح آية ١٨ ، الواقعة آية ٧٢ •

١٣ ـ انظر د• احمد كمال زكى : الأساطير ، المكتبة الثقافية ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٥١ •

اذ يقولون « اللي عنده فرخه ما تضيع له قمحة » أي من كانت له دجاجة لا تضيع له حبه ، وذلك لأن الدجاج يلتقط ما يسقط من الحب والفتات وينقر عنه فلا يدعه يذهب سدى ويوفر على صاحبة بذلك بعض مؤونته ، يضرب في هذا المعنى وقد يراد به الخادم اليقظ الحافظ لمال سيده » (١٤) وفي القرآن الكريم نجد لفظة السنبلة ، والسنبل جزء من النبات الذي يتكون منه الحب في سورة البقرة آية (٦) ويوسف آية (٣٧ ، ٤٦) .

٤ ـ رمز الماء :

« يلعب الماء وموتيفاته الدور الجوهري في محمل أساطير خلق الكون وفي الفلكلور وادبان بلداننا العربية وبصفة خاصة حيث تتواجد الأنهار في مصر وفلسطين والعراق ، ومنه تتولد الطوفانات من بابلية لا شورية ، فالماء مهبط عرش جميع الآلهة السامية ، خاصة ايل ـ أو كبير الآلهة كرونس ـ القاسم المشترك الأعظم لكل آلهة الشعوب السامية ، وكان عرشه على الماء .

وكانت الأساطير الأولى في منشئها وغاياتها تأليها لعناصر الطبيعة من برق ورعد ورياح وسحب تلك العناصر التي تجلب المطر » (١٥).

« أعتقد المصري ان الأرض أيضا قد برزت من الماء ، وتصوروا ان مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذي يسمونه « نون » وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل في القدم ، أو كما قالوا : التل المزدهر الذي ظهر في أول العصور ، وحددوا مكانه في مواقع مختلفة من مصر ، وفوق هذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة .. وقد كان العالم الذي برز من الماء الأزلي لا يزال مضطربا ، اذ لم تكن السماء قد انفصلت عن الأرض وكانت آلهة السماء « نون » مستلقية فوق ظهر زوجها اله الأرض « جب » ولكن أباهما « شو » اله الهواء الذي تزوج من « تفنوت » آلهة الرطوبة زج بنفسه بينهما ورفع السماء الى أعلى ورفع معها كل حي خلق » (١٦) .

ويرى « أدولف ارمان » و « د. عبد المنعم أبو بكر » وبعض العلماء الآخرين طبقا لأساطير مصر القديمة ان « رع » اله الشمس وملك البشر والآلهة قد أصبح كهلا فأخذ الناس يتهكمون عليه ، فغضب وأمر الآلهة التي كانت في ركابه باحضار عينه و « شو » و « جب » و « نوت » وهي المياه الأزلية التي ظهر فيها هذا الاله بمفرده ثم قام بعملية الخلق وكل من كل يسكن « نون » معه ليأخذ رأيهم فقال « نون » ارسل عينيك تفتك بهم ولكنهم عندما شعورا بها تفوقوا في الصحراء واختفوا بين الصخورة ، ثم نصحه الآلهة بأن يرسل ابنته « حاتحور » بالتوقف عن أهلاكهم لكنها استمرت حتى سبحت في دمائهم وعندما خشي « رع » من الفناء أرسل رسلا يسبقون الريح وطلب منهم ال « د دي » وهي مادة حمراء استعملها المصري في الحصول على اللون الأحمر ، وخلطها بالماء حتى أصبح لونها يشبه دماء البشر وملأ بها سبع آلاف جرة وأمر « رع » أتباعه أن يسكبوها في المكان الذي اعتزمت « حاتحور » ان تفتك فيه بمن تبقى من البشر ، وبذلك أنقذ الجنس البشري من الفناء » (١٧) .

« رأى المصري في هذه الأسطورة أشياء أخرى غير ما قدمت اذ ربط بين الفيضان الذي نتج عن سكب الأواني .. وبين الفيضان الحقيقي الذي يغمر البلاد .. » (١٨) .

ولما كانت تنقلات المصري كلها بوساطة السفن فوق سطح نيله الفياض نراه وقد تخيل أيضا ان الشمس والقمر والنجوم تتحرك في السماء فوق سفن ، وفي هذه الحالة لابد وان تكون السماء بحرا خضما وهي الماء البارد أو البحر الذي يجري تحت بطن الآلهة « نوت » وهكذا نرى كيف

---

١٤ ـ أحمد تيمور باشا : الأمثال العامية ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ط ٤ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٣ .

١٥ ـ انظر د. ثناء انس الوجود : رمز الماء في الادب الجاهلي ، مكتبة الشباب ، ص ١١ ، ١٢ .

١٦ ـ انظر شوقي الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، دار العودة بيروت ، ص ٦٠١ ، ٦٠٢ .

١٧ ـ انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، وانظر د. عبد المنعم ابو بكر : أساطير مصرية (اقرأ) دار المعارف ١٩٨٧ ، ص ٥٠ ، ٥٥ .

١٨ ـ د. عبد المنعم أبو بكر : نفسه ، ص ٥٦ .

انسجمت هــذه التصورات بعضهـا مع البعض الآخر ، واذا كانت السماء عبارة عن بحر كبير فقد بقيت فى الوقت نفسه فى حيـاة المصرى هى بطن البقرة أو بطن الآلهة ، أما المطر فكان يأتى بطبيعة الحال من تلك المياه الحية الموجودة فى السماء ٠٠٠ ونحن نعذر المصرى اذا كان قـد أفسح لخياله المجال نحو تقديس النيل ، تلك القوة التى تأتيه بالاعجوبة السنوية والتى تهيمن على حياته ، فلا غرابة اذا كان قـد أَلهه وجعله واحدا من بين آلهته العظمى ومع ذلك عومل النيل معاملة أخرى ، فمع أنهم اعتادوا تقـديم القرابين له وتأليف الأناشيد لتمجيده الا أنهم لم يضعوه فى ذلك المستوى الذى ووضـعوا فيـه آلهتهم الأخـرى ، واذا كانـوا قـد لقبـوه فى بعض أناشيدهم ٠٠ بأبى الآلهة « فان هـذا اللقب قـد استعير من الاله « نون » رب الماء الأزلى والسبب فى ذلـك المسـتوى الـذى وضـعوا فيه آلهتهم على أنه ينبع من هـذه المياه ٠ ومن بين الأناشيد التى دبجها المصرى فى وصف النيل : « هو الذى يذهب فى وقته ويأتى فى وقته ، الذى يحضر المآكل والمـؤن ، هو الذى يأتى بين الأفـراح ، المحبوب جدا ، رب الماء الذى يجلب الخضرة ٠٠ هو اله صغير ٠٠ » (١٩) ٠

والماء فى أسطورة « ايزيس وأوزيريس » رمز الحياة والخلود والبعث والخصوبة ، وقد أعطوا أحيانا للنيل صـفات أوزيريس ، « ولما كان أوزيريس يشرف على ما يكفل الخصب ، فقد كان يعتبر أيضا انه هو الفيضان نفسه ، كذلك عرفت ايزيس فى عصور ما قبل التاريخ بأنهـا روح الحياة » (٢٠) كما يمثل مصرع ست بدء السـلام وخضرة الحقول والربيع الدائم اذ خرج حـوريس ليثأر لوالده بعد ان عادت اليه الحياة حتى انتصر الخير على الشر ٠

وفى أسطورة « التكوين البابلية » نجد أن الماء أصل الحياة اذ كان عنصر الحياة موجودا وهـو عبـارة عـن مزيج من ذكـورة وأنوثـة ، وكان عنصر الذكـورة يتجـلى فى المـاء العـذب ويســمى « دابشـو » ، والأنوثة فى المـاء المـلح وتسمى « تيـامة » فلمـا تم المزج بينهمـا ولد « مومو » وهو عبارة عن الكلمة ٠٠ ومن هذا الثالوث المكون من الأب والأم والابن أو الكلمة نشـأ الذكر (لكسمبو) والأنثى (لكسامو) وعنهما نشأ (انشـار) أى العـالم العلوى أو (اكيشـار) السفلى وثم نجد ثالوثا آخر من (آتو) اله السماء و (انليل) اله الأرض و (ايا) اله الحكمة والسماء ٠٠ الى ان انفصل السماء عن الأرض (٢١) فالعلامة بين الماء والسماء والكلمة وثيقة ٠

كما عبدت الشـعوب الكنعانيـة الفينيقيـة عشتروت باعتبـارها آلهـة بحرية طوفت فى كل أنحاء العـالم الفينيقى البحرى والشمالى برفقة « بوصيدون ـ نبتون » كما ان عشترت نفسها آلهة خرجت من زبد البحر ، وينسب لبوصيدون بكر كنعان أنه أول من تسلط على البحر (٢٢) ٠

كما رمز الماء الى الخلود فى أسطورة البطل المؤلة « جلجامش » اذ أخذ يبحث عن سر الحياة الأبدية ، فعبر البحار للوصول الى جده الأكبر الذى أفشى له السر ، فقال لم يصل انسان الى الخلود ، فهناك فى بطن البحر ينبت نوع من الحشائش يمنح الانسان الخلود ، فنزل جلجامش الى قاع البحر وانتزع الحشائش وأراد أن يعود بها الى شعبه لكن التهمت الحية الحشائش فى أثناء استحمامه (٢٣) ٠

أما الماء فى حكايات الف ليلة وليلة فهو رمـز للمجهول والأسفار المحفوفة بالأخطار ، كما تظهـر القماقم فى البحر فهى أيضا رمز للكنز والثراء ، « ومنذ الصفحات الأولى فى الف ليلة وليلة البحر ظل يسيطر على حكاياتها ، فعندما يقف شهريار

---

١٩ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ١٥ ، ١٦ ٠

٢٠ ـ د٠ ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ ٠

٢١ ـ انظر د٠ نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ١٨ ، ١٩ ٠

٢٢ ـ شوقى عبد الحكيم : نفسه ، ص ٧٠ ، ٧١ ٠

٢٣ ـ انظر فريدريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ترجمة د٠ نبيلة ابراهيم ، مراجعة د٠ عز الدين اسماعيل ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٥ ٠

وشاه زمان أمام شاطىء البحر يظهر عمود ضخم من الدخان يتقدم نحو الشاطىء بسرعة ، ويهرب الملكان الى أغصان شجرة ليتحول العمود عندما يصل الى الشاطىء الى مارد جبار يحمل فتاة داخل صندوق ، فعالم الغموض الذى هو عالم الجن والشياطين يرتبط منذ اللحظة الأولى بالبحر وما فيه من مجهول ، وما هو رمز له من الاتساع والغموض والخطر وعلى طول الليالى ستظهر قماقم الجن من البحر ، تلك القماقم التى حبس فيها سيدنا سليمان الجن العاصين وختم عليها بخاتمه ، ورماها فى البحر (٢٤) .

وسمك البحر فى ألف ليلة وليلة يتحول — وهو يظهر فى الزيت المغلى الى كائنات حية آدمية الشكل تشق الجدار وتخرج منه والساحر يستعين بالماء يرشه من طاسة على ضحيته ليحوله من صورة الى صورة والعاشقة الخائنة تسحر زوجها وتسحر مدينة بأكملها بحيرة وتسحر الناس فيها الى أسماك وعروس البحر تغرق حبيبها لكى يعيش معها فى عالم كامل تحت سطح البحر ، وهى حين تكحله بكحل سحرى يستطيع ان يعيش كالأسماك فى عالم البحر السحرى .. والحيتان تضرب السفن بذيلها فتغرق أو هى تبتلع السفن ومن فيها » (٢٥) ، كما كثرت الأمثال الشعبية التى دارت حول الماء والبحر والبئر ، ومن ذلك قولهم « ابقى سقا وترش عليه الميه » والمراد انك لم تفعل شيئا فيما حاولت من الأضرار (٢٦) ، « ادينى عمر وارمينى البحر » أى اذا كانت السلامة مكتوبة لى ولم يزل فى عمرى بقية فان القائى بأليم لا يضرنى » (٢٧) ، كما ربطت بعض الأمثال بين الماء والسمك مثل « نرى السمك اذا طلع من الميه مات » (٢٨) وبين الماء والغطس مثل « الميه تكدب الغطاس » (٢٩) وبين الماء والساقى مثل « الميه تنشرب من ايد ساقيها » (٣٠) ، وبين الماء والنار لتوضيح علاقة التناقض بينهما ، وقد ربطت الطقوس الجاهلية بين الماء والنار اذا استخدمت النار لاستنزال المطر (الاستسقاء) فيقولون « اللى صباعه فى الميه موش زى اللى صباعه فى النار » أى ان احدهما لا يحس بما يحس به الآخر (٣١) ، « المياه والنار ولا حماتى فى الدار » (٣٢) أما عن البحر فاستخدم فى الأمثال كرمز للابتلاع والطغيان والرزق والنسيان والتحمل والكبر والاغتسال مثل ذلك « ادينى عمر وارمينى البحر » (٣٣) ، « ان كان الراجل بحر تكون المره جسره » أى ان كان الرجل فى طغيانه وسوء خلقه كالنهر يخشى منه فلتكن المرأة العاقلة المدبرة كالجسر له تمنع أذاه وتكبح جماحه بحسن سياستها كما يمنع الجسر مياه الفيضان واغراق الحقول » (٣٤) ، وقولهم « ارميه البحر يطلع وفى بقه سمكه » يضرب للحريص المستفيد من كل حالة (٣٥) ويدل أيضا على الرزق فى جميع الحالات ، « اعمل الطيب وارميه البحر » هو مبالغة فى الحث على عمل الخير ولو كان ضائعا عند من صنعه » (٣٦) .

ومن الأمثال التى تدور حول البئر قولهم « بير

---

٢٤ — انظر الف ليلة وليلة ، حكاية الصياد مع العفريت، الليلة التاسعة والثمانين بعد المئتين ، المطبعة الثقافية ، مجلد ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٨ ، ٤٢ ، وانظر حكاية من شأن الجن والشياطين المسجونين فى القماقم فى عهد سليمان ، الليلة السابعة والسبعين بعد المئة — سفر علاء الدين من بغداد الى مصر ، مجلد ٢ ، ص ٣٨ .

٢٥ — فاروق خورشيد : فى بلاد السندباد ، الهلال ، اغسطس ١٩٨٣ ، ص ١٦ ، ١٧ .

٢٦ — أحمد تيمور باشا : نفسه ، ص ٤ .

٢٧ — نفسه ، ص ١٦ .

٢٨ — نفسه ، ص ٢٤٦ .

٢٩ — نفسه ص ٤٨٤ .

٣٠ — نفسه ، ص ٤٨٤ .

٣١ — نفسه ص ٥١ .

٣٢ — نفسه ، ص ٤٨٥ .

٣٣ — نفسه ، ص ١٦ .

٣٤ — نفسه ص ١٠٤ .

٣٥ — نفسه ، ص ٢٠ .

٣٦ — نفسه ، ص ٨٠٤ .

تشرب منه ماترميش فيه حجر » و « البير الحلو يمانازح » أى البئر العذبة الماء يقل ماؤه لكثرة المستقين منه ويضرب أيضا للكريم الذى يضربه جوده .

كما كان للعرب فى المأثورات الجاهلية بالمثل شأن كبير مع الماء ، ذلك ان الجزيرة العربية تعد من البقاع الجافة ، فاذا حدث وانحبس المطر فان الكوارث والمصائب لابد وأن تدمر حياة السكان تدميرا ولهذا فقد عمد الناس كما عمد غيرهم الى استرضـاء الهتهم بالتقرب اليهـا بتقديم الهدايا والقرابين ، والتوسل اليهـا لانزال المطـر ، وبالصلاة لها صلاة خاصـة يقال لهـا صـلاة الاستسقاء (٣٧) .

والاستسقاء .. من بقايا الشرائع السماوية ، فقد ذكر ان عادا أصابهم قحط تتـابع عليهـم بتكذيبهم هودا فأرسلوا وفدا الى مكة يستسقون لهم فبعثوا قيل بن عسير و .. فاستسقوا فأرسل الله على عـاد سحابه سوداء ملأها عذاب أليـم ، فأهلكهم الله بريـح عاتية تركتهم كأنهم اعجاز نخل خاوية » (٣٨) .

« على ان طقوس العرب الدينية القديمة تشير بالمثل الى تقديس العرب القدماء للمياه ـ لا بذاتها ـ وانما بالنظر الى الأرواح التى تحل فيها ، ولذلك كنا نرى كثيرا من الأماكن المقدسة قد أصبحت فى الجزيرة العربية خصبة ، وقد صور هذا الخصب لسكان تلك المناطق وجود قوى خارقة كامنة فى ذلك الأرضين ـ كان السبب فى نظرهم فى بعث الحياة للانسان ولهذه الأرض ولذلك فقد نصب العرب فى الجاهلية صنمهم المشـهور هبل عند البئر فى جوف الكعبة » (٣٩) .

وتربط الروايات الشعبية بئر زمزم بهالة من القدسية فهى تجعلهـا البئر التى فجرهـا الله لاسماعيل عليه السلام حين أسكنه أبوه ابراهيم فى واد غير ذى زرع ، حتى لا يهلك هو وأمه من الظمأ (٤٠) .

كما تربط الروايات الشعبية بين أيوب والماء فعندما سقط من القفه فى بركة ماء قضى الله له بالشـفاء ، فانتفض شابا قـويا (٤١) (انظر التوراة سفر أيوب) والقرآن الكريم سورة ص (آية ٤٠ : ٤٤) .

رموز الكائنات :

الجدير بالذكر ان حـكايات الحيوان أقـدم الحكايات الخرافية على الاطلاق كما توجد فى كل بيئة وعند كل أمة ، فوجـد الحيوان فى البيئة الانسانيـة كعنصر ضرورى فى وجودهـا وكانت حياة الحيوان مثار تأمل الانسان ومثار اعتقادات وخرافـات كثيرة ، وتراوح الحيـوان فى نظـر الانسان بين أدنى درجات الاحتقار وأعلى درجات التقديس « اختـار المصرى فى الديانـة المصرية القديمة بعض الحيوانات المفزعة وبعض الحيوانات النافعة ، وقـد حرص فى كثير من الأحوال أن يرمز لبعض آلهتـه ، فمن الحيوانات المفزعـة التمساح والثعبان ومن الحيوانات النافعة التيس والثورة والبقرة ، وكثيرا ، ما اختار أنواعا ، أخرى من الحيوانات شـغلت تفكير الرجـل السـاذج بحركاتها وأعمالها كابن آوى الذى يتسلل ليلا فى الصحراء متجها نحو الأماكن التى اختارهـا المصرى لدفن موتاه .

واعتقد عباد هذه الحيوانات انها تحوى شيئا الهيا فى نفسها ، بمعنى أنه اذا أراد أحد الآلهة أن يجسد نفسه للبشر فانه يختار حيوانا ترمز بعض صفاته الى ما لهذا الاله من صفات ، ولكن من المعروف ان الاله لا يكون مجسدا فى كل بقرة أو فى كل تمساح .. كما ان الاله يختار عادة مسكنا آخر له ، فهو يسكن فى بيته فى معبده حيث يحفظ تمثاله المقدس الذى تنزل عليه روح الآلهة والذى يمثله فى شكل حيوان أو آدمى .. وأحيانا يعطون الاله جسما آدميا ورأس حيوان ،

٣٧ ـ د. ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ٣٩ .
٣٨ ـ محمد نعمان الجارم : نفسه ، ص ٧٥ ، ٧٦ .
٣٩ ـ د. ثناء : نفسه ، ص ٤٢ .
٤٠ ـ انظر نفسه ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

حورس فجسمه على هيئة كبش ورأسه على هيئة الصقر .

كما اله العرب فى الجاهلية الحيوانات ، وكان العرب يقدسونهـا لتحصـل لهم البركة ، أما الأصنام التى وجدت فى صورة الحيوان فى شبه الجزيرة العربية كان معظمها مجلوبا من البلاد المجاورة ، لأن العربى كان جاهلا بصناعة الرسم والنحت ، وهـذه الأصنام هى النسر وكان على صـورة النسر (٤٢) ويغوث وكان على هيئـة الأسـد (٤٣) ويعـوق ، وكان على صـورة الفرس (٤٤) كمـا كانت القبيلة تتسمى باسم الحيوان .

١ ـ البقرة :

« تخيل المصريون القدماء السماء على أنهـا بقرة ، ومن ثم فقد أصبحت أجمل الحيوانات التى يحبها المصرى ، واذا حدث أن تخيل أهل مصر صورة أخرى للسماء فمثلوها على هيئة امرأة قد انحنت فوق الأرض فانهم يعطونها رأس بقرة ، أو على الأقل يزينون رأسها الآدمى بقرون بقرة ، هذه هى ربة السماء « حتحور » (٤٥) .

وفى أسطورة التكوين عندما سئم « رع » من بقائه بين الناس على الأرض ، فكان ان نصحة « نونو » المحيط الأزلى بأن يمتطى ظهر البقرة ـ نوت » فلمـا ان لاح الفجر نهضت البقرة « نوت » و « رع » على ظهرها وعلى هذا النحو ، فقد تخيل المصرى السماء ذات رأس آدمى يزينه قرنان كبيران وهى بعينها ربة السماء .

أما البقرة عند العربى الجاهلى فقد سبق ان أشرنا الى دورها فى صلاة الاستسقاء لاستنزال المطر ، والبقرة عند الدميرى تشير الى الحرث والزراعة والانشغال عن الحرب بالزراعة ، ويقول أيضـا « روى عن صـاحب الترغيب والترهيب والبيهقى عن أشـعب عن ابن عبـاس رضى الله تعالى عنهما ان ملكا من الملوك خرج من بلدة يسير فى مملكته وهو مستخف عن الناس فنزل على رجل له بقرة فراحت عليـه تلك الليلة البقرة فحلبت مقدار ثلاثين بقرة ، فعجب الملك من ذلك وحدث نفسه بأخذهـا فلما كان من الغد غدت البقرة الى مرعاها ثم راحت فحلبت نصف ذلك فدعا الملك صاحبها وقال له أخبرنى عن بقرتك هذه لم نقص حلابها ألم يكن مرعاها اليوم مرعاها بالأمس ، قال لى ولكن أرى الملك أضمر لبعض رعيته سوء فنقص لبنها ، فان الملك اذا ظلم أوهم بظلم ذهبت البركة » (٤٦) .

وبقرة بنى اسرائيل « هى التى يقال لها« أم قيس » و « أم عويف » وهى دابة صغيرة لها قرنان تكون فى الرمل ؛ فاذا أردت ان تخرجهـا فاطرح فى موضعها قلة فتخرج فتأخذها فاذا صارت فى يدك فشق ظهرهـا وأدخل فيه ميلا واكحل به من بعينيه بياض ثـلاث مرات فانه يذهب واذا دلك بهذه الدابة موضـع القرع نبت فيه الشعر » (٤٧) .

والبقرة فى الأمثال الشعبية تشير الى الولادة والى الغذاء والى الخير والنفع فيقولون : « البقـرة بتولد والطور بيحزق ليـه ، قال آهو تحميـل جمايل ، و «احضروا المداود قبل حضور البقرة» ، « وان وقعت البقرة تكثر سكاكينها » وقولهم : « ما ينفعك الا عجل بقرتك » .

والبقرة فى الأغنية الشعبية رمز الخير والعطاء فيغنون « يا طالع الشجرة هـات لى مع البقرة/ لبن واسقينى /بالمعلقة الصينى .... الخ » .

---

٤١ ـ انظر المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، دار الرجاء ، جـ ١ ، ١٩٣٨ ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

٤٢ ـ انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٩ .

٤٣ ـ انظر د. محمد عبد المعين خان : نفسه ، ص ٧٩ .

٤٤ ـ انظر نفسه ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

٤٥ ـ انظر د. ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ .

٤٦ ـ الشيخ جمال الدين الدميرى : حياة الحيوان ، المطبعة العامرة الشرقية ، ١٣١٣هـ ، ١٨٩٥م ، جـ ١ ط ٢ ، ص ١٦٧ .

٤٧ ـ الدميرى : ص ١٧٣ .

٢ ـ الغزالة :

اهتم التراث الشعبى بالغزالة واستخدمها فى سيرة « سيف بن ذى يزن » كرمز للأمومة ، فعندما عزمت أم « سيف بن زى يزن » فى السيرة ـ على التخلص منه ، فبعد أن مات الملك وضعت الأم مولودها ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة ، وقالت فى نفسها ان قعد هذا الغلام أخذ منى المملكة ومن هنا رمته فى البرارى ومثل هذه الخطوة فى أحداث البطل ترتبط غالبا بظهور الحيوان المنقذ أو الحيوان المتبنى الذى يحل محل الأم ، اذ ان الطفل بدلا من ان يقع فريسة حيوان جائع يقع تحت رحمة أنثى مزدهرة الأمومة حرمها الصياد من أطفالها وأسرهم ، وتنقذه من الموت اذ يسترعى هذا الطفل بصرها المذعور الملقى فى الخلاء يصرخ من الجوع فتحن كل أمومتها المجهدة له وتسرع نحوه وتضمه وتدور به ، والصياد يرقبها من بعيد ، اذ كان يخشى على الطفل من الغزالة البرية الا أنه فوجىء بالغزالة تدور حول الطفل حتى تضع ثديها فى فمه ويصمت الطفل وهو يمتص ملبن الغزالة فى شراهة (٤٨) ، أما الغزال فى المثل الشعبى فهو رمز الجمال فيقولون « أعشق غزال ولا فقها » ٠

٣ ـ الحوت :

فى أصل التكوين عند مفسرى القرآن الكريم نجد الحوت رمزا لبدء الخليقة ، اذ نرى ان الله خلق الأرض على حوت ، فيقول المسعودى : « وخلق الأرض على حوت ، والحوت هو الذى ذكره الله سبحانه فى القرآن فى قوله تعالى » : « ن والقلم وما يسطرون » والحوت فى الماء ، والماء على الصفا ، والصفا على ظهر ملك والملك على صخرة ، والصخرة على الريح وهى الصخرة التى ذكرها الله تعالى فى القرآن من قول لقمان لابنه :

« يابنى انها ان تك مثقال حبة من خردل فتكن فى صخرة فى السموات أو فى الأرض يأت بها الله ان الله لطيف خبير » فاضطرب الحوت فتزلزلت فأرسى الله عليها الجبال فقرت الأرض » (٤٩) و « نون فى التكوين فى مصر القديمة » هو المحيط الأزلى أول شىء فى هذا الوجود ، برز من هذا التل المزدهر كان موقعه فى أرض مصر ، وكان يغمر هذا التل الظلام والرطوبة ، فظهرت عليه المعالم الأولى للحياة متفقة وطبيعية » (٥٠) ٠

والحوت فى قصة « يونس » (فى التوراة والقرآن الكريم رمز الى ابتلاعه ليونس ٠

٤ ـ الكبش :

يعد الكبش فى التوراة وفى القرآن الكريم وفى المأثورات الشعبية رمزا للتضحية والفداء ، فالكبش فى القرآن الكريم فداء الله لاسماعيل ابن ابراهيم ، فعندما أمر الله ابراهيم بذبح ابنه شرع فى ذبحه طاعة لله حتى فداه الله بكبش (سورة الصافات آية ١٠٠ ـ ١١٠ (وأنظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والعشرون) ٠ ٠

وذبح الذبيحة على الأعتاب ابعادا للأرواح الشريرة عادة مصرية شعبية قديمة ٠

الطيور :

يتفاءل العربى من الطيور ، يقول الجاحظ :

« روى أحمد باسناد صحيح عن أنس ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : طير الجنة ٠٠ ترعى فى شجر الجنة قال أبو بكر يا رسول الله ان هذه الطير لناعمة قال صلى الله عليه وسلم أكلها أنعم منها ٠٠ وروى البزار عن ابن مسعود ان النبى صلى الله عليه وسلم قال انك لتنظر الى الطير فى الجنة فتشتهيه فتجده بين يديك مشويا وفى أفراد مسلم عن أبى هريرة ان النبى صلى الله عليه وسلم قال يدخل الجنة أقوام أفئدتهم أفئدة الطير قال النووى قيل مثلها فى رقتها وضعفها ٠٠ لأن الطير أكثر الحيوان خوفا

---

٤٨ ـ انظر فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبى العجيب ، الهلال ، مارس ١٩٨٨ ٠

٤٩ ـ أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودى : نفسه ، ص ١٩ ٠

٥٠ ـ د٠ أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، دار المعارف ١٩٨٤ ، ص ٤٧٦ ٠

وفزعا ‏٠٠ وقالوا طائر الله لا طائرك فرفعوه عن ارادة هذا طائر الله فيه ومعنى الدعاء وطائر الانســان عمله الذى قلده وقيل رزقه والطائر الحظ من الخير ٠٠ وقوله تعالى وكل انسـان الزمناه طائره فى عنقه قيل خطه وقال المفسرون مـا عمـل من خير وشر الزمناه عنقه فلكل امرئ حظ من الخير والشر قضاه الله تعالى فهو ملازم عنقه ٠٠ ولما عمرت الأرض بعد الطوفان كانت صورة المعمورة فيها عندهم على شكل طائر رأسه المشرق وذنبه المغرب وجناحاه الشمال والجنوب وبطنه بينهما فكانوا يزدرون المغرب لنسبتها الى أخس أجزاء الطائر ، ٠٠ وان أرواح الشهداء طيور خضر ترعى فى الجنة وتأوى الى قنـاديل معلقة تحت العرش » (٥١) .

١ ـ الحمـام :

استخدمت الإسطورة الحمام كرمز للانثـاذ والأمومة ، فتقول الاسطورة البابلية ان الآلهـة « سميراميس » التى حكمت وتملكت على « بابل » ولدت من رحم أم سماوية كانت قد تركتها فى الخلاء عقب ولادتها ، فتعهدها بالرعاية سرب من الحمام ، ولما ماتت « سميراميس » نفسها تحولت الى حمـامة (٥٢) ، كمـا استطاع « نوح » فى « الطوفان » معرفة مقدار الماء على الأرض باستخدام الحمامة .

ومن هنـا احتفى الأدب الشـعبى بالحمـام والغناء له .

٢ ـ الغراب :

يتشاءم العربى من الغراب ومن الغراب الأسود بصفة خاصة ، فهو رمز للموت والفراق ويسمونه غراب البين ، فقد علم « الغراب » قابيل كيف يدفن جثة أخيه « هابيل » ، فعندما قتل « قابيل » أخاه بعث الله غرابا يعرفه كيف يدفنه » (٥٣) اذ بعث الله غـرابين احدهمـا حى والآخـر ميت وقيـل كانا حيين فقتل احدهما صاحبه ثم بحث الأرض ودفنه فيها ففعل قابيل ٠٠ وقيل معنـاه بعث الله غرابا يبحث التراب على القتيل فلما رأى قابيـل كـرم الله بـنه « هابيل » وانه بعث طيرا ليواريه وتقبل قربانه قال ياوليتى أعجـزت أن أكون مثل هذا الغـراب ٠٠ » (٥٤) .

٣ ـ الهدهد :

أما الهدهد فهو رمز ثواب الله والبر بالأم « فان العرب والأعراب كانوا يزعمون ان القنزعة التى على رأسه ثواب من الله تعالى على ما كان من بره لأمه لأن أمه لما ماتت جعلت قبرها على رأسها ، فهـذه القنزعة عوض عن تلك الوهـدة ، ٠٠ ويزعمون ان الهدهد هو الذى كان يدل سليمان عليه السلام على مواضع الماء فى قعـور الأرض اذا أراد استنباط شيء منها » (٥٥) .

وقد سخره سليمان وأرسله للبحث عن موضع الماء ، فغاب الهدهد واذا به يعود ليخبر سليمان بخبر بلقيس ملكة سبأ وأهلها (القرآن الكريم سورة النمل آية ٢١) .

٤ ـ الديـك :

يقول الدميرى « قال الجاحـظ ويدخـل فى الديك الهنـدى والجلاس والنبطى والسـندى والزنجى وزعم أهل التجربة أن الديك الأبيض الا فرق من خواصه ان يحفظ الدار التى هو فيها وزعموا أن الرجل اذا ذبح الديك الأبيض الا فرق لم يزل ينكب فى أهله وماله ، وروى عبد الحق بن قانع باسناده الى جابر بن أثوب بسكون الثاء والمثلثة وفتح الواو وهو أثوب بن عتبة ان النبى صلى الله عليه وسلم قال الديك الأبيض خليلى واسناده لا يثبت ورواه غيره بلفظ الديك الأبيض صديقى وعدو الشيطان يحرس صـاحبه وسبع دور خلفه وكان النبى صلى الله عليه وسلم يقتنيه فى البيت والمسجد ٠٠ وكان الصحابة رضى الله عنهم يسافرون بالديكة لتعرفهم أوقات الصلاة ٠٠ وفى معجم الطبرى وتاريخ أصبهان عن النبى صلى

---

٥١ ـ انظر ابى عثمـان بن بحر الجاحظ : الحيوان ، مطبعة الحمدية ١٣٢٣هـ جـ ٢ ، ص ١٠١ .

٥٢ ـ انظر شوقى عبد الحكيم : نفسه ، ص ٧٦ .

٥٣ ـ انظر القرآن الكريم سورة الأنعام آية ١٣٨ ويس آية ، والنحـل آية ٤٧ والأعراف آية ١٣١ والبقرة آية ٢٦٠ وآل عمران ٤٩ والمائدة ١١٠ ويوسف ٣٦ ، ٤١ .

الله عليه وسلم أنه قال ان الله سبحانه وتعالى ديكا جناحاه موشيان بالزبرجد والياقوت واللؤلؤ جناح بالمشرق وجناح بالمغرب ورأسه تحت العرش وقوائمه فى الهواء ويؤذن فى كل سحر فيسمع تلك الصيحة أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين الانس والجن فعنده ذلك تجيبه ديوك الأرض فاذا دنا يوم القيامة يقول الله تعالى ضم جناحيك وغض صوتك فيعلم أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين أن الساعة قد اقتربت.. وروى الثعلبى ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : ثلاث أصوات يحبها الله تعالى صوت الديك وصوت قارىء القرآن وصوت المستغفرين بالأسحار .. روى مسلم وغيره ان عمر رضى الله تعالى عنه خطب الناس يوما فحمد الله وأثنى عليه ثم قال انى رأيت رؤية لا أراها الا لحضور أجلى هى ان ديكا نقرنى ثلاث نقرات وفى لفظ رأيت كأن ديكا أحمر نقرنى نقرة أو نقرتين فحدثتها أسماء بنت عميس رضى الله عنها فحدثتنى بأن يقتلنى رجل من الأعاجم وكان هذا القول منه يوم الخميس والمؤذن والقارىء المغرب وربما دلت رؤيته على الرجل الذى يأمر بالمعروف ولا يأتيه لأنه يذكر الصلاة ولا يصلى وربما دلت رؤيته على الرجل الكثير النكاح أو الكثير العياط أو الزمار الذى يأوى الى النساء والحارس وربما دلت رؤيته على الرجل الكريم المؤثر على نفسه بما يحتاج اليه أو القانع بما يجد أو الناقص الحظ والعائل أو الكثير الوقوع فى الشدائد .. وقيل الديك فى المنام رجل محارب من قبل المماليك وقيل الديك اذا كان أبيض أفرق فانه مؤذن فمن ذبحه فى المنام فانه لا يجيب المؤذن وقيل رؤية الديك تدل على مصاحبة العلماء .. أو يدل على موت صاحب البيت .. » (٥٦) .

ويتحدث الجاحظ عن الديك الأحمر وهو رمز الصولة (٥٧) ، كما يذكر ان القمار بالديكة والهراش بها مكروه ولذلك فقد أمر عمر بقتل الديكة » (٥٨) ويعتقد العرب ان للجن تعلقا بالديك (٥٩) .

الزواحف :

١ - الأفعى :

استخدم المصرى القديم الأفعى كرمز للقوة أو للمكروه من ناحية أخرى وقد كان الخوف والرعب هما العاملين اللذين دفعا المصريين الى تقديس كائنات مرعبة مؤذية أخرى مثل العقرب والحشرات السامة الكبيرة ذات الألف قدم ، ثم أخطر الثعابين السامة المعروفة باسم «الناشر» .. أما الثعبان السام فقد عبد فى شكلين مختلفين .. أولهما هى الآلهة « بوتو » حامية ملك مصر ، والثانى هو الصل ، حامى اله الشمس وزميله ، وانتشرت الثعابين المقدسة فى مصر الى درجة انه فى العصور القديمة أصبح اسم كل اله يخصص برسم ثعبان مثل الصقر الذى اعتبر مخصصا لكلمة الاله فى الكتابة المصرية القديمة ثم بعد ذلك أصبحت العادة تحتم ان يحوى كل معبد نموذجا حيا من الثعابين » (٦٠) .

و « اعتقد المصرى ان هناك ثعبانا يلتف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، والثعبان هو الخادم الحظ الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية ، وهو بعينه الثعبان الذى يزين جبين الملك (٦١) والذى يعرف باسم الصل ، والذى اعتبر كرمز لاسمى ما وصلت اليه القوة أما الأعداء الذى يقابلهم الاله أثناء رحلة فهو بطبيعة الحال السحب ، ولكن « رع » يمزق الصواعق ويبعد الأمطار ويفتت البرد .

وامتاز الثعبان « أبوفيس » بأنه أشد أعداء الشمس قوة وخطرا ، ومن أجل ذلك اعتبر رمزا لكل مكروه دنىء ، وبطبيعة الحال لن تستطيع

---

٥٤ - الفضيل بن الحسن الطبرسى ، مجمع البيان فى تفسير القرآن ، شركة المعارف الاسلامية ١٩٦٣ ، ج ٧ ، ص ١٨٥
٥٥ - الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٩١ .
٥٦ - الدميرى (الشيخ كمال الدين) : نفسه ، ج ١ ، ص ٣٨٧ ، ٣٨٩ .
٥٧ - انظر الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ١٠٦ .
٥٨ - انظر نفسه ، ص ٤٤ .
٥٩ - انظر د. محمد عبد المعين خان ، نفسه ، ص ٧١ .
٦٠ - ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ .
٦١ - كان حوريس فى أول الأمر هو حاكم السماء له عينان متوهجتان احداهما الشمس والأخرى القمر .

هـذه الأعداء أن تمس الاله بمكروه ، فالآلهة الأخرى تدافع عنه (٦٢) ·

والثعبان الذى يعلو جبين « رع » يقوم بحمايته من أعدائه ، ولذلك ربط بين العينين (أقصد عينى اله السماء وهما الشمس والقمر) وذلك الثعبان ثم ما دام هناك عينان ، اذا يجب ان يكون هناك ثعبانان ، وقالوا عن ذلك الاله له عينان على هيئة ثعبانين ولكن الثعبان اعتبر عند المصرى بمثابة رمز القوة للملك ، وبما أن الملك يضع على رأسه تاجين ، واحدا منهما يمثل الجنوب والآخر يمثل الشمال ولذلك تساءل المصرى لماذا لا نقارن هذين التاجين بمالهما من قوة سحرية بالثعابين ، بل وأيضا بالعينين · ومن الغريب ان المصرى لم يكتف بمثل هذه المقارنات بل اعتبر التاجين كالهين حاميتين للملك العقـاب وتطـور الأ ر واصـبحت عين الشـمس كلقب يعطى لكثير من الالهـات الكوبرا (نوع من أنـواع الثعابين) وكنتيجة للجمع بين العين والثعبان والتاج وعدة الهات أخرى حدث اضـطراب وخلط عجيب فى الديانة المصرية فمثلا يقولون ان « رع » أرسل عينه لتقتل أعداءه ، أو أن الثعبان الذى يحمل « رع » فوق جبينه يغذى الملك الميت من ثديه أو أن الآلهة الحامية لمصر العليا هى أيضا التاج ثم عصابة الرأس للملك التى هى فى واقع الأمر تمثل على هيئة العقاب هى أيضا بقرة وحشية ، وكذلك يمثلونها على هيئة امرأة بثديين كبيرين بارزين يرضع منهما الملك » (٦٣) ·

« وفى بابل » يحدثنـا هيرودوت عن أفعـى حقيقية كانت تعبد هناك كمـا ان الاله « ايا » اتخذ الأفعى ذات الرؤوس المتعددة شعارا كذلك بعد ان أسرت اليه الأفعى ذات الرؤوس السبعة ببناء سفينة النجاة العظيمة ، ولقد كانت هـذه الأفعى كذلك هى التى جذبت حبـال السـفينة وربطتها الى الشاطىء والمعروف ان الاله مردوخ كان يعبـد بوصـفه الـه النهر ذى الأفعى العظيمة (٦٤) وتوضح لنا ملحمة « جلجامش » أكل الحية لحشائش الخلود التى عثر عليهـا جلجامش فى قاع البحر ·

أما الأفعى الشريرة فى الأسـاطير المصريـة القديمة فهى عدوة اله الشمس (رع) وهى أيضا تظهر فى قصة صراع « حورس » مع الاله «ست» اله الشر ، وشيئا فشيئا أصبحت الأفعى تشـير الى اله الشر « ست » نفسه » (٥٦) ·

وتزخر ليالى ألف ليلة وليلة بصـور الحيات تجسدت فيها الملائكة أو الجان ، ففى قصـة هارون الرشـيد مع أبى محمـد الكسـلان يقـول بطل القصـة أبو محمد الكسلان : « ولم أزل سائرا الى أن أمسى على المسـاء ·· فبينما أنا مشغول الفكر اذ أقبلت على حيتان واحـدة سمراء والأخرى بيضاء وهما تتقاتلان فأخذت حجرا من الأرض وضربت الحية السمراء فقتلتها ، فانهـا كانت باغية على البيضاء فغابت البيضاء ساعة ، وعادت ومعها عشر حيات بيض ، قطعن الحية التى ماتت قطعا حتى لم يبق الا رأسها ثم عدن من حيث جئن ، وأضـجعت مكانى من التعب ·· فبينما أنا كذلك اذا بهاتف أسمع صوته ، ولم أر شخصه يقول هذين البيتين :

دع المقادير تمشى فى أعنتها
ولا تبيتن الا خـالى البـال
ما بين طرفة عين وانتباهتها
يغير الله من حـال الى حـال

·· فقلت للهاتف بحق معبودك ان تعرفنى من أنت فانقلب ذلك الهاتف فى صورة انسان وقال لى لا تخف فان جميلك قد وصل الينا ، ونحن قوم من جن مؤمنين فان كان لك حاجة فخبرنا بها حتى تفوز بقضائها فأنا أخو الحية البيضاء التى قتلت انت عدوها ·

وفى قصة « بنات بغداد » فى الليالى أيضـا تقول بطلة القصة « واضجعت استريح من هـذا التعب ، فأخذنى نوم عميق ، ثم قمت ومشيت ··

٦٢ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ٢٤ ·
٦٣ ـ د· ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥ : ٢٦ ·
٦٤ ـ ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ ·
٦٥ ـ د· ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى ، ص ٨١ ·

فرأيت حية لاهثة متعبة ، ومن خلفها ثعبان ويدل سيره على انه كان يقصدهـا بسـوء ، فاشفقت عليها ، ورميت رأس الثعبان بحجر فهلك لساعته واذا بهـا تتحول الى جنية تقـوم بحراستهـا ومساعدتها .

كمـا تروى الحكايات الشعبية عن الجنية التى تأخذ شكل الأفعى وتقوم بحراسة بعض أحيـاء القـاهرة مثل مسجد البيومى الشهير بالحسينية وافعى الشيخ هريدى فى صعيد مصر (٦٦) .

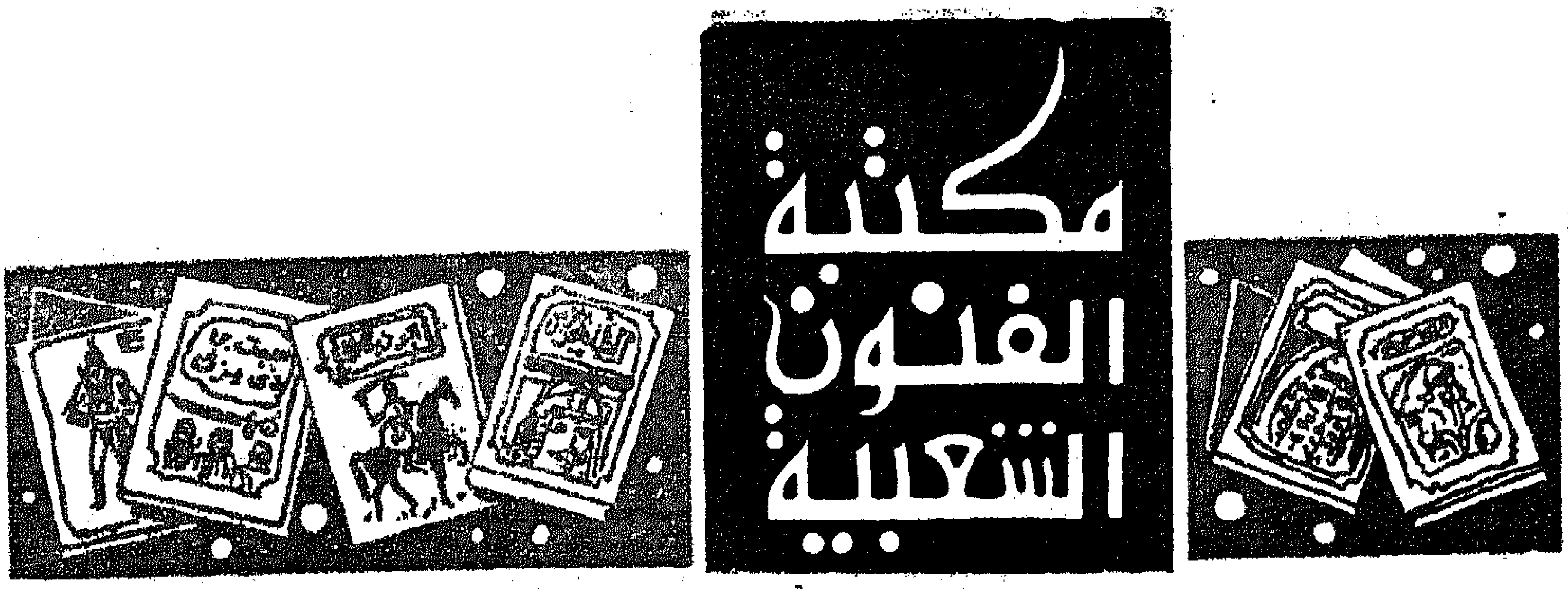
واستخدمت الأفعى فى الأمثال الشعبية للدلالة على شر ، من ذلك قولـه : « اللى تعضـه الحيـا من ديلها يخاف » ، « ان حبتك حية أطوق بها » موت ابنه والحيـة ماتنساش قطـع ديلهـا » ، « الحـاوى مايمتش الا بالثعبان » ، « زى الثعابين كل فهـوا يجـر على بطنـه » ، « زى الثعبـان يقـرص ويلبـد » ، « عنـد السعـد النملة تقتل الثعبان » ، « اللى قرصـة الثعبـان يخـاف من الحبل » ، « جت الدودة تقلد الثعبـان اتمطعت قامت انقطعت » و « يخاف من الخنقة ويلعب بالثعبان » .

مجلة الفنـون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كمـا ترحب بنشر النصـوص الشـعبية ، والصـور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

٦٦ ـ انظر نفسه ، ص ٧٠ : ٧٧ .



رحلات بوركهارت

لجمع المأثورات الشعبية العربية

فاطمة أحمد ابراهيم

على الرغم من ان « يوهان لودفيج بـور كهارت » Johann Ludwig Burckhardt

سويسرى الجنسية ، وأجنبى عن البلاد ، الا أن الشاخص الى صورته يظنه أحد أفراد عصر سلاطين المماليك ، خاصة انه يرتدى الزى العربى ويلتحى بلحية طويلة على طريقة هؤلاء الأمراء فى تلك الآونة !..

لقد قام «يوهان لودفيج بوركهارت»، بتغيير اسمه الى « جون لويس » John-lewis

وهو فى إنجلترا ، ثم الى « الشيخ ابراهيم » حينما وصل الى أرض مصر مع طوالع القرن التاسع عشر .

ولهذا الأمر فاننا نتساءل :

هل فى تغيير اسمه دليل على حبه للثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص ؟

هل فى ترك (بوركهارت) زيه الأوربى وعشقه لارتداء (الزعبوط) دليل على حبه للملابس الشعبية العربية ! أو أن هذا الأمر يعد وسيلة للتنكر كى يسهل عليه اداء مهمته فى الجمع الميدانى ؟

يعطى لنا الكاتب « أنيس منصور » فى كتابه « أعجب الرحلات فى التاريخ » احدى التفسيرات عن سر حب بوركهارت لهذه الملابس الشعبية التى كان يرتديهـا ، فيقول : (أنه كان يحب فتـاة حلبية ، هى التى أخاطت له ملابسه وهى التى اشترت له المسبحة الطويلة التى كانت لاتفارق يده (١) •

وسواء أكان بوركهارت محبا أو متنكرا فان ذلك قد سهل عليه التعرف على كثير من جوانب الحياة اليومية للانسان العربى فى الشرق الأوسط. وبذلك فقد قدم بوركهارت أكبر خدمه للباحثين من بعده •

مولده ونشأته :

ولد يوهان لودفيج بوركهـارت فى سويسرا بمدينة لوزان فى ٢٥ نوفمبر عام ١٧٨٤ من عائلة سويسرية ، وقضى طفولته فى بازل ، ثم درس فى ألمانيا بمدينتى لايبزيج وجوتينجن
leipzig and Gottingen

وعبر مالطه سافر الى حلب، ودمشق، وتدمر، وبعلبك والناصرة ، والبتراء ثم القاهرة •

وقام برحلته الثانية الى النوبة ، ومكث فى مكة والمدينة المنورة ، ثم عاد الى القـاهرة وسافر الى شبه جزيرة سيناء عبر صحاريها الممتدة ، التى طالما هام وافتتن بها كثيرا •

تأهله لمهام التجوال والترحال :

تلقى بوركهارت دروسا فى القانون،والفلسفة، والتاريخ فى لا يبريـج وجوتنجن ، وقد أكمـل دراسته فى جامعـة كامبريدج حيث تعلم اللغـة العربية والكيمياء ، وعلوم الفلك وعلم المعادن ، والطب ، وكذلك الموسيقا •

وبذلك بات بوركهارت جاهزا للاقدام على أول رحلة استكشاف له عبر مدن الشرق •

الغرض من رحلاته :

لقد كلفته جمعيـة « اكتشاف أفريقيا » بأن يقوم برحلـة الى أعـالى النيـل بصورة نهائيـة لاستكشاف ان كان صحيحا ان نهر النيل ونهر النيجر ينبعان من مكان واحد ، وهو أمر كان عدد كبير من الجغرافيين يؤكدونه (ام) •

ولقد جاء بوركهارت الى مصر وبـلاد النهرين بعد أن غير أسـمه الى « الشيخ ابراهيـم ابن عبد الله» وفى رأسه خطة محددة ، وهى أن يذهب الى الأراضى المقدسـة الاسلاميـة ، لأن أحـدا من المسيحيين لم يدخل مكة أو المدينة ، وهو يريد أن يـكون أول أوروبى مسيحى يقوم بـذلك ، وان يصف ما يراه للناس •

لمحة سريعة عن رحلاته وتنقلاته :

فى فبراير من عـام ١٨٠٩ ابحر بوركهـارت متوجها نحو مالطة ، وفى يوليو وصل الى مدينة حلب ، حيث مكث فترة ثلاث سنوات للتعرف على طرق حياة الناس هنـاك ، وهنـاك ارتـدى الملابس الشعبية التقليديـة الشرقيـة ، واتخـذ لنفسه اسم « الشيخ ابراهيم بن عبد الله » •

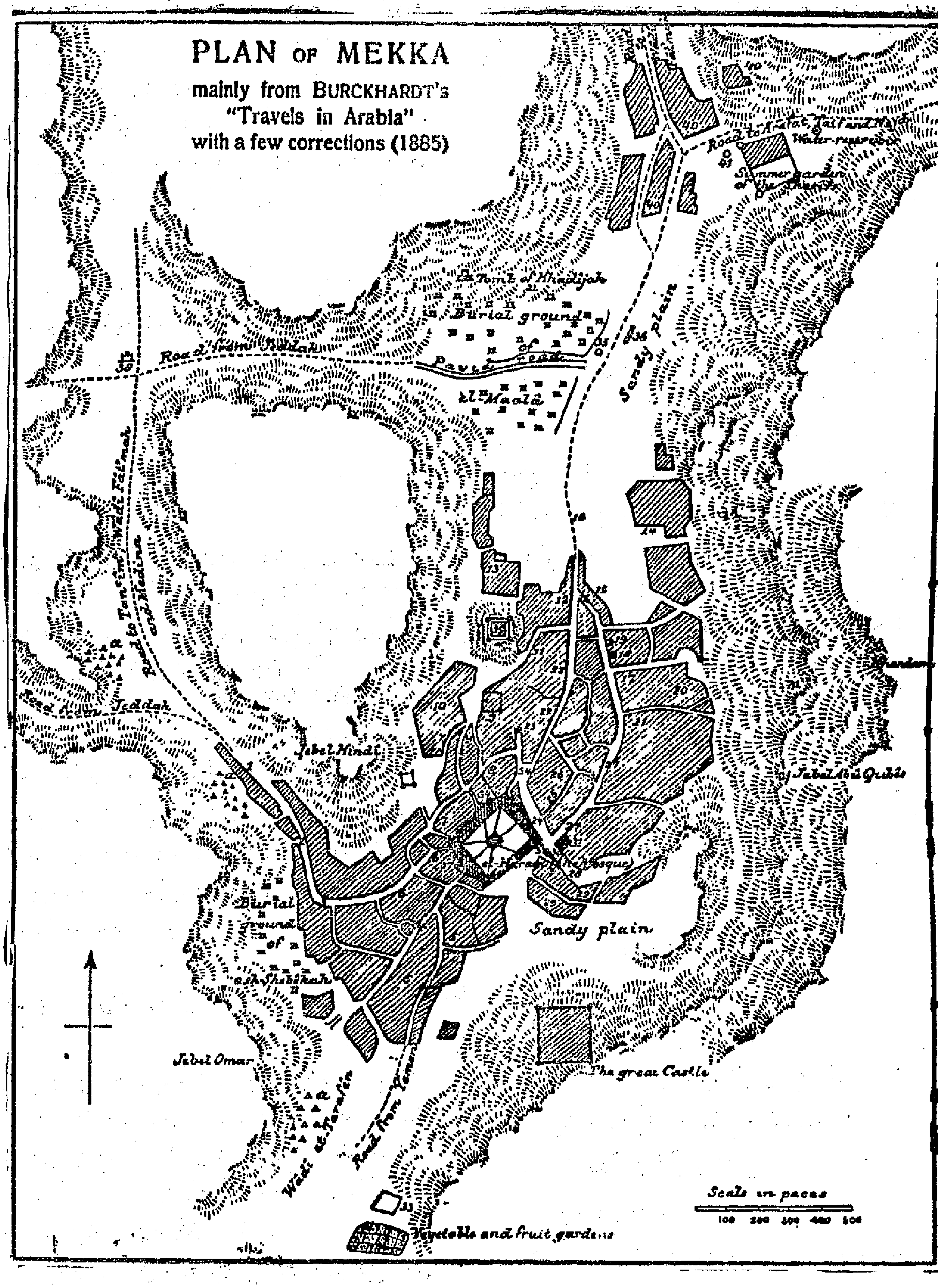
ولم يمض وقت طويل حتى اعتنـق الاسلام ، وقام برحلاته الى بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين، وزار على وجه الخصوص الآثار التاريخية فى تومر وبعلبك •

وخـلال هذه المرحلـة المبكرة من أسفاره بـدأ أعجابـه وافتتانـه ببـلاد الشرق ، وفى يونيـو عام ١٩١٢ غادر بوركهارت حلب متوجها الى مصر، ومن خلال خط سيره فى رحلاته يمكن الوقوف على أسفاره وتواريخها كما بالخريطة على النحو الآتى:

١ ـ حلب ١٨٠٩ •
٢ ـ حمص ١٨١٠ ، ١٨١١ •
٣ ـ بعلبك ١٨١٢ •
٤ ـ وادى موسى « البتراء » ١٨١٢ •
٥ ـ القاهرة ١٨١٥ ، ١٨١٧ •
٦ ـ مكة والمدينة المنورة ١٨١٥ •
٧ ـ سيناء ١٨١٦ •
٨ ـ النوبه والسودان ١٨١٣ ، ١٨١٤ •

رحلاته الى فلسطين والأردن :

اجتاز بوركهارت فلسطين وتابع سفره باتجاه الجنوب عن طريق عمان ، ومن خـلال الكتابات القديمة التى قرأها علم بوجود مدينة « البتراء » التى ازدهرت كمدينة تجارية فى الفترة الممتدة ما بين القرن الثانى قبل الميلاد ، والقرن الثانى بعده •



خريطة مكة ـ ١٨٨٥ .

ومنذ تواجد الصليبيون فى هذه المنطقة فى القرن الثالث عشر لم يقدم أى أوروبى على زيارة عاصمة مملكة البيزنطيين القديمة المنسية منذ زمن طويل .

ومن ملاحظاته على الصخر الجبلى الأحمر ، قال

« مكثت فترة ١٥ يوما فى الصحراء ما بين البحر الميت ، والبحر الأحمر ... وفى وسط المسافة بين هذين البحرين تقوم آثار مدينة مهيبة تقع فى وادى موسى ، ويحتمل أن تكون البتراء فيها ، فنشاهد مدافن ذات زخرفة رائعة منحوتة

فى الصحراء ، وأيضا بقايا معابد وقصور ومدرجات وقنوات مياه وغيرها من الغرائب والروائع النادرة التى تجعل هذه المدينة أكثر اثارة للاهتمام من أى شىء آخر شاهدته فى حياتى (٢) ٠

لقد قابل بوركهارت صعابا كثيرة فى رحلاته مثله مثل العديد من الرحالة والمكتشفين فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وقد فضل بوركهارت ان يسافر وحيدا ، دون مرافق لرحلاته وكان لابد أن يعتمد على كفاءاته الشخصية فى البقاء وقد استعمل الجمل والحصان والحمار فى أسفاره ، ولكن كان تنقله فى العديد من الأحيان سيرا على الأقدام ، ولم يكترث لأى من وسائل الراحة وبالرغم من كل الصعوبات والمخاطر التى واجهها يبدو أنه كان يستمتع بالسفر عبر الصحراء حيث قال « السفر فى الشرق ممتع جدا ومفضل على السفر فى أوربا حيث يفتقر المسافر الى الهواء فهو يبقى محبوسا طوال النهار ، داخل عربة ضيقة وفى المساء لابد أن يواجه فنادق قذرة ، وخدم وقحين ، ولكن السفر فى الصحراء وحيدا ، ودون أى من أسباب الراحة تحت وطأة الشمس الحارقة ، ولسع الحشرات المؤلمة له سحر الخاص (٣) ٠

بهذه الطريقة البسيطة والمضنية قطع بوركهارت مسافة طويلة خلال رحلاته التى جاب بها مدن وعواصم الشرق (٤) ٠

رحلته الى الأراضى الحجازية المقدسة :

أبحر بوركهارت الى مدينة جدة ، وزار محمد على باشا فى منزله فى الطائف قبل أن يصل فى نهاية المطاف الى مكة المكرمة فى شهر سبتمبر سنة ١٨١٤ ، وكان عليه أن يدرس كل شىء وأن يصفه وصفا دقيقا ، ولكن لم يكن معه من الأدوات الحديثة سوى بوصلة بحرية للتعرف على الاتجاهات عبر الصحارى ٠

ان ماكتبه بوركهارت عن مكة يعتبر شيئا هاما فى تاريخ هذا البلد الحرام ، فقد وصف المسجد الحرام ، والأعمدة والأبواب ، والسلالم وحتى الأحجار ذاتها ، والتقى مع العديد من الناس فى الكعبة الشريفة وشاركهم فى الفرائض الدينية ٠

ومما يلاحظ أنه كان لكل حاج من الحجاج ، وثيقة لاثبات الحج ، وهى عبارة عن ورقة مستطيلة الشكل ويوجد على جانبيها ست مآذن ثلاث منها فى كل جانب ، وبداخل هذه الورقة رسم تشكيلى بسيط للمذاهب الثلاثة « المالكى ، الحنفى ، الحنبلى » وفى أسفل هذه الوثيقة نوجد العبارات الآتية :

« فمن حج البيت أو اعتمر فلا جناح عليه أن يطوف بها ومن تطوع خيرا فان الله شاكر عليم الحمد الله الذى جعل الحج حجا مبرورا والسعى سعيا مشكورا والذنب ذنبا مغفورا ٠ أما بعد فقد حج المكرم عبد الله عن فرض وأوفا بجميع « السعت والمواجيت » بالتمام والكمال والله خير الشاهدين وكانت الوقفة يوم (٩ شهر الحجة عام ١٢٢٩ هـ) (أنظر الشكل) ٠

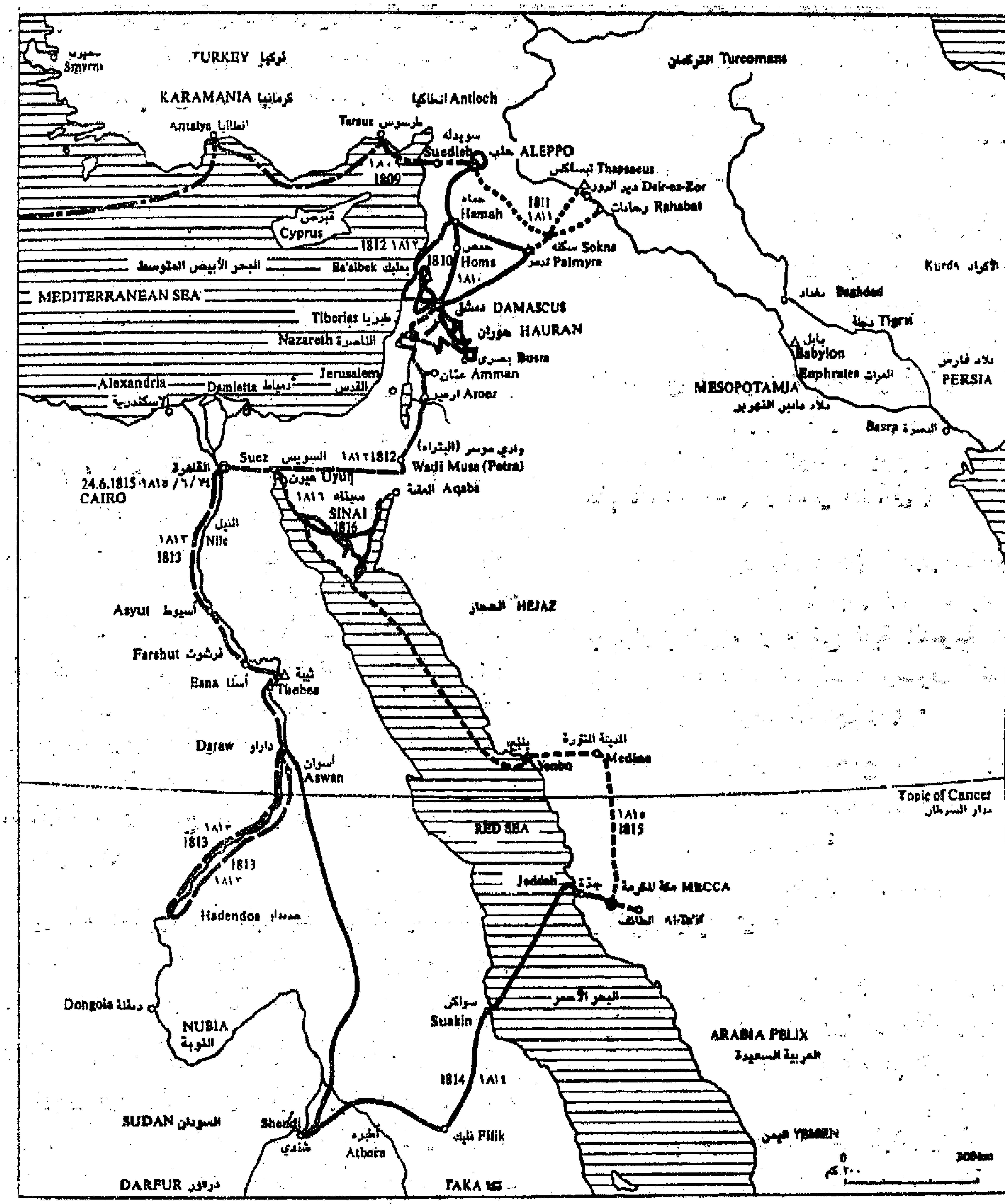
وقد قال بوركهارت عن الحجر الأسود ، أنه يبدو كمجموعة من الأحجار ألصقت بعضها الى جوار بعض ، وهو فى غاية النعومة لأن ملايين الأيدى والشفاه قد لمسته وسوف نفعل ذلك ملايين غيرها الوف السنين (٥) ٠

وسجل بوركهارت ملامح الناس وبلادهم ، ودعواتهم عندما يدخلون البيت الحرام ويطوفون حول الكعبة وهو يقول :

يارب البيت العتيق ارحمنى من النار واغفرلى ولوالدى ٠

وكانوا جميعا يبكون ، وقد اندهش بوركهارت كيف أنه لم يبك ويفسر ذلك بقوله « كنت مشغولا باحصاء الدموع » ، ثم اتجه الى بئر زمزم والناس زحام حول البئر ، فى كل مكان وكل ليلة لأهم يرتوون ولا ماء البئر ينفذ ، وكانوا يحملون الماء فى أوعية من الفخار أو الجلد ٠

ومن الأحداث التى تذكر عنه كما يقول الكاتب « أنيس منصور » أنه كان ينام فى مكان منزو من المسجد الحرام وفى أحد الأيام ، وهو يتقلب على الأرض ، وجد سكينا تحت يده ، وكان السكين باردا فنهض من نومه مفزوعا ، وبحث عن صاحب السكين فلم يجده فانتقل الى مكان آخر ، ووجد السكين مرة أخرى عند عنقه ووضع يده على جبهته ، ولم يكن محموما ، ولكن كان مرهقا ونام وصحا من نومه ووجد السكين تحت قدميه ٠ وقرر أن ينام فى مكان آخر وأن يضع



خريطة تبين خط سير رحلات بوركهارت

الماء البارد على رأسه ، كل مامعه من مــاء ... وأخيرا ظهر السكين في يد رجل هندى ، أنه يريد أن يبيعه واعتــذر بوركهارت عن شرائه ومضى الرجل ليضعه عند اقدام النائمين ، ثم ينكفىء على الأرض فى انتظار من يناديه. » ونــاداه النــاس بانهم لا يريدون ، ولم يكن بوركهارت يعرف هذه العادة عند الحجاج من الهنود (٦) .

وقد أرسل بووكهارت عدة تقارير مفصلة عن مكة الى لندن وقام برسم خريطة لمدينة مكة ، وقد لوحظ فيها أنه حدد مكان الحرم المكى بمستطيل أبيض فى حين لف حوله تجمعات سكنيــة ، غير مزدحمة من حوله وعدة طرق من الشمال والجنوب تؤدى الى الحرم الشريف .

وقبل زيارة بوركهارت الى مكة لم يكن الاوربيون فى ذلك الوقت يقدرون أهمية هذا المكان المقدس، فمنذ قرون عديدة من الزمان كانت تشيع القصص الخرافيــة عن الكنوز النــادرة المخبأة فى مــكة والمدينة ، ولكن غاية بوركهارتالواضحة واطلاعه الواسع ومعلوماته الشاملــة ، قد حققت نجاحــا متواصلا وساهمت اسهاما كبيرا فى جعل الاسلام أسهل فهما بين الاوربيين فى المدينة المنورة ٠

وقد سجل بوركهارت ملاحظاتــه فى المدينــة المنورة بدقة متناهية ، مثل التفاصيل الدقيقــة لمكونات مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبيوت المدينة ومقابرهــا ومساجدهــا بالكامل ٠ ومن تلك الملاحظـات التى دونها باللغة العربيــة أثناء خروجه من المدينــة المنورة : « خرجنــا من المدينة يوم الخميس ١٨ رجب١٢٣٠وكان الغرض فى الحرمين محل فيه قبه يقال‌له شيخ على العريض من شرقى المدينة بساعة ، وفيه بير يقال له بير بارشين وسرنا ساعة الى محل فيه ماء سيل وبتنا فيه والحملة مع المشاية مع المخزن داموا سايرين الى محل الفنادق ، وفى يوم الجمعــة ١٩ رجب والساعة الثانية عشر سرنا الى الصويد ومسافة ١٩ ساعة أرض محجرة وفيها عقبات أثنين صعبة على المدافع والجمال وطريق لم يكن فيه ماء ما الى ان وصلنا الصويد، ومحــل بين جبلين فيه بيــار خفاير وشجر دوم وماء عــين منى ٠ وبتنا ليلــة الأحد وهذا المحل فى المدينة الى الصويد ومنزل عربان أم زينه بنت حرب ٠

رحلاته الى بلاد النوبة والسودان :

أهتم بوركهارت عند زيارته‌لمصر برصد عادات وتقاليد أهل النوبة والجزء الجنوبى من مصر ٠ وقد لاحظ أن من عادات الزواج عند النوبيين ، أن تباع النساء من والديهم ، ويدفع الكنزى عادة اثنى عشر محبوبا ثمنا لعروسه ، وهو ما يعادل ستة وثلاثين قرشا ، وكثيرا ما يتزاوجون مع عرب العبايدة ، ومهر الفتاة من العبايدة ستة جمــال تعطى لأبيها فيرد منها ثلاثة لابنته تكون ملكا لها ولزوجها ، فاذا طلقت أخذ الزوج ثمن نصفها ، وذ اصرت امرأة فى الصعيــد على أن تطلــق من زوجها كان له ان يستولى على جهازها وأن يحلق رأسها ، فلا يتزوجها غيره حتى يطول شعرها (٧) ٠

وقد لاحظ بوركهارت أن النوبى شديد الغيرة على امراته ، فاذا خامرته أدنى ريبة فى وفائها له حملهــا ليلا الى شاطىء النهر وأغمد مديتــه فى صدرهــا ، ثــم قــذف بهــا الى النهر طعامــــا للتماسيح (٨) ٠

ويقول بوركهارت فى كتابه «رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان » عن عادة نثر الحصى على الميت عند أهل النوبــة أثناء عمله فى بيــع المسابح لكى يوفر لنفسه نقودا للمعاش « فى يوم كنت أنادى على مسابحى فاقبل على فقيه وسألنى هل أقرأ القرآن ؟ فقلت نعم ، فطلب الى أن أتبعه الى بيت قد أصيب فيه غداء طيبا ، ثم قادنى لبيت وجدت فيه حشدا من الناس يحيون ذكرى قريب لهم مات حديثا ،وكان هناك عدد من الفقهاء يقرأون القرآن فى صوت خــافت ٠ ثم أقبل فقيــه كبير فكان ذلك مؤذنا لهم بترتيل القرآن ترتيلا عاليا على نحو مــا يفعــل القرئــون فى الشرق وقــد شاركتهم هذا الترتيل ، ومضينا فيه زهاء نصف الساعة حتى جىء لنــا بالغــداء ، ثم استأنفنــا التلاوة بعد أكلة شهية ، وأخرج شيخ منهم سلة ملئت بالحصى الأبيض فقرئت عليهــا الأوراد ٠ وينثر هذا الحصى على قبر الميت كما رأيت على كثير من القبور الجديدة وقد استفسرت من الشيخ عن هذه العادة التى لم أرها تمارس فى أى بلد اسلامى آخر ، فقال انها لاتعــدوان تكون عمــلا



وثيقة الحج التي نالها بوركهارت .

طيبا مشكورا وليس فرضا محتوما ، انما يعتقد القوم أن روح الميت اذا زارت قبره سرها أن تجد هذا الحصى فتستخدمه مسبحة تسبح عليها الخالق الصمد (٩) ٠

وقد أهتم بوركهارت برصد المعتقدات الشعبية الى جوار العادات والتقاليد النوبية ٠ وقد قال عن هذه المعتقدات :

« وفى بربر يرسل الطالب فى الثانية عشر أو الرابعة الى المدارس لتعلم القراءة والكتابة ويتلقون أسرار كتابة الأحراز والتمائم ، وقد يكتبون التمائم على قطع من الورق فاذا ابتلع المحب الذى يشكو صد حبيبه ورقة منها رق له قلب الحبيب ٠

ومن الفقراء من تخصص لكتابة احجبة الحب ، أو التمائم المضاده للحمى ٠

ويقول بوركهارت « أنه حصل على حجابين أحدهما من بربر والثانى من الدامر وقال له الفقير منصور اذا كتب اسم العاشق على الحجاب الأول لن تقوى امرأة على مقاومة فعله ، والثانى يقى صاحبه الاصابة بأى جرح (١٠)٠

كيفية جمعه للمعلومات :

يظهر أن ارتداء بوركهارت زى الشيخ أكسبه ثقة الناس فى الأماكن التى ارتحل اليها للتعرف على الأشياء دون ريبة أو ازعاج ، بل باسلوب ودى من العامل ويقول بوركهارت « ذهبت الى دراء متنكرا فى زى تاجر فقير، وهو المظهر الوحيد الذى احسبنى كنت أوفق فيه (١١) ٠ (أنظر صورته وهو بملابس الشيخ ٠

وجدير بالذكر أن نحدد الأدوات التى كان بوركهارت يحملها معه : يقول :

« كنت أحمل فى جيب زعبوطى يومية صغيرة وقلما ٠ وبوصلة جيب ومبراة وفى قدمى خفان ، وكيسا للتبغ وعشرات من السبح الخشبية التى يمكن التعامل بها بسهوله فى اقاليم الجنوب بدلا من النقود ، وزنادا من الصلب أقدح به النار ، ومصحفا صغيرا للجيب إبتعته فى دمشق (لكنى فقدته فيما بعد وأنا بين جموع المصلين فى عرفات) ومحبرة وأفرخ ورق أكتب عليها التعاويذ للزنوج أما زادى فكان أربعين رطلا من الدقيق ، وعشرين من الكعك ، وخمسة عشر من البلح ، وعشرة من العدس ، وستة من السمن ، وخمسة من الملح ، وثلاثة من الأرز وهاون من الفخار لصحن البن ، وفنجانين للقهوة ، وسكين وملعقة ، وسلطانية من الخشب للشرب ولملء قربتى ، وبلطة وعشر ياردات من الحبال ، وابر وخيط ومسلة وقميص احتياطى ومشط واكليم ، وحرام مغربى للغطاء ليلا وحزمة صغيرة من الأدوية ٠ أما ساعات السير التى سجلتها كانت نتيجة تقديرى وملاحظتى لسير الشمس » (١٢)٠

ويقول بوركهارت فى موضع آخر : « لم يكن فى استطاعتى أن أجمع البيانات الدقيقة المفصلة عن المواقع الجغرافية وعن الأبعاد والمسافات الا بوجيه الأسئلة الصريحة الى التجار ، ولكن احدا منهم لم يشعرنى باستعداده للتفضل على بالجواب لوجه الله ، فكنت أجلس اليهم وأملأ لهم قصباتهم من تبغى ، ولكنهم سرعان ما كانوا يسأمون أسئلتى عن أقطار الجنوب ويؤولونها أعجب تأويل ، وكنت لا أستطيع جمع هذه المعلومات الا من شوارد الحديث وأشتاته خلال مقام طويل بالاقليم ، ولو أن القوم عرفونى أوربيا كما عرفوا بروسى فى الحبشة وبراون فى دارفور لأفدت من فراغى أعظم افادة دون أن أعرض نفسى لمزيد من الخطر ، ولكن حالى كانت غير حالهما فقد افلحت فى كتمان أمرى (١٣)٠

وقد سجل بوركهارت رحلاته فى كتاب بعنوان « **رحلات الى بلاد العرب** » دون فيها ملاحظات عدة عن العبيد ٠ ويقول بوركهارت عن العبيد « لقد كونت عن أخلاق الزنوج وطباعهم أسوأ رأى لما رأيت منهم وما سمعت عنهم ، على أن الانصاف يقتضيبنى أن أضيف الى هذا الحكم اننى لم أرهم بعد فى أوطانهم قبل أن يقتنصهم طغام الجلابة ، وهم كفيلون بافساد ألطف الطباع وأرقها ، غير أننى لم أجد بين العبيد من أخلصوا الولاء لسادتهم الا القليل حتى ولو أحسن هؤلاء السادة معاملتهم ٠وأسوأ ما يشينهم عناد لاسبيل الى ردهم عنه وخيلاء وصلف فى الطبع ٠

وفى الزنوج كسل واهمال وبذاذة ، وهم لايؤدون أعمالهم الامكرهين ويخيل الى أنهم تجردوا من كل عاطفة سوى شهوة البطن (١٤)٠



الرحالة بوركهارت يرتدى الملابس الشعبية المصرية فى القاهرة عام ١٨١٧ .

ومن العبارات المأثورة عن الجلابة التى جمعها بوركهارت قولهم « لا تأمن العبد ، أضربه واطعمه تشوف الحاجة مقضية » ولست أدرى مبلغ الصواب فى هذه العبارة » (١٥) .

ومن ذلك كله نلاحظ كم بذل بوركهارت من جهد وعرق كبيرين من أجل جمع المأثورات الشعبية بصفة عامة .

دراسة عن الأمثال الشعبية المصرية وعلاقاتها بالعادات والتقاليد فى عصره :

يقول بوركهارت عن الأمثال الشعبية المصرية

« لقد عثرت على هذه الأمثال فى تسع أو عشر كراسات ملفاه فى مكان مهمل من مكتبة واحد من الشيوخ المعروفين فى القاهرة ولكنها كانت تحتاج الى شرح وتعليق ، وقد حذفت منها اعدادا بعضها غير مقبول والآخر غير مهذب ولا أستطيع أن أغامر بنشرها رغم ما تضمنته من ايحاءات قوية كما توجد بعض الأمثال التى يبدو أنها كانت شائعة زمن ابن أسد ولكنها فقدت بريقها » (١٦) .

« ولقد سجلت المئات من هذه الأمثال كما ينطقها الناس فى الأماكن العامة والأسواق وبما أن المرء لايستطيع أن يدرك معنى المثل بسهولة فقد لجأت الى تفسيره أو على الأقل تقريب المعنى الذى يدل عليه بشكل عام ، ذلك أن اللهجة الشعبية فى أى مكان تختلف عن العربية المدرسية » (١٧) .

ويقول « لقد جمع (الميدانى) كثيرا من الأقوال التى كانت شائعة بين العرب القدماء فى أزهى عصورهم الاجتماعية والأدبية ، ولكن المجموعة الحديثة تقدم لنا نماذج متنوعة لعادات القوم وسلوكاتهم ، كما تكشف بعض أساليب الزيف وربما تشير الى بعض الآفات التى كانت اقل شيوعا بين المصريين القدماء ، وعلى آية حال فانها تبرهن على أن العادات ليست فاسدة الى هذا الحد كما صورها الرحالة المختلفون وأن قيم الفضيلة والشرف والاحسان ومحبة الناس أشياء معروفة تماما لدى المواطنين المحدثين فى مصر رغم القلة التى تعانى من مشقة العادات السيئة » (١٨) .

وبالقاء الضوء على بعض الأمثال التى جمعها بوركهارت سنجده يدرسها دراسة واعية ، فمثلا عند شرح بوركهارت للمثل الشعبى الذى يقول :

« طلع نقبه على شونه »

يقول بوركهارت شارحا هذا المثل الشعبى أنه يفسر ويوضح فشل الشخص فى تحقيق مسعاه . ومورد المثل أن أحد اللصوص ثقب جدارا على أمل أن يجد المخزن مليئا بما غلا ثمنه ، ولكن وجده مخزنا للقش (التبن) الذى لاقيمة له . « نقب » معناه ثقب فى الحائط «شونه» مستودع مكشوف تحفظ فيه الحبوب أو التبن الخاص بالحكومة . وفى كل مدينة فى مصر يوجد مستودع مشابه يكوم فيه القمح ، ولكنه لا يغطى وهو معرض للمطر الذى يتلف سطحه لعمق ست أو ثمان بوصات .

وانه لا يوجد فى الوقت الحاضر فى مصر الا مستودع واحد مسقوف للقمح وقد اقامه محمد على باشا بالاسكندرية ويسمى أيضا (شونه) (١٩) ٠

وعندما يشرح بوركهارت المثل الشعبى القائل:

« على بخت زفافى قصر الليل وتابت المغانى »

فانه يقول « للسخرية من الزواج الفاشل ويطلق على الأفراح التى يقابلها سوء الحظ « زفاف » جمع « زفه » وهى موكب العروس الى منزل عريسها ، وهى أيضا تعنى « كل احتفال خاص بالزواج » ، والاحتفالات الرئيسية تكون أثناء الليل حيث ينتهى اتمام الزواج دائما ليلا فى القاهرة ، وتسمى الليلة السابقة « ليلة الدخلة » وعندما كنت أحرر هذا كان الحى بأكمله مزدانا فى ظرف مشابه ٠ وقد رأيت فى الحفل رجلين أحدهما تنكر فى زى عسكرى فرنسى والآخر تنكر فى زى امرأة فرنسية ، وقد لعبوا حيلتهم فى جمع كبير من العرب أمام منزل العريس ، وتقمص ثالث شخصية عسكرى تركى جبان يمارس الحب مع سيدة ، والقى مثل الفرنسيين الآخرين بعض الطرائف باللهجة المحلية فجرت الضحك بين الجميع فاستمال قلب المرأة المخدوع بالجندى التركى الذى عمرت جيوبه بالذهب وفى مثل هذ العادات تحضر العالمات حفل الزفاف هذا » (٢٠) ٠

وعندما تعرض بوركهارت لذلك المثل الشعبى الذى تقول كلماته :

« قحبه مستوره ولا حره مبهرجه » ٠ فانه ربط شرحه بالعادات والتقاليد فى عصره على النحو الآتى :

« مستورة » بمعنى « مغطى محتشمة » ، « محتشم » وتطلق على الشخص المحافظ على مظهره ، « مبهرجه » : هى المرأة التى تعودت على رفع جانب من خمارها لكى يرى الناس وجهها أو مجوهراتها اللطيفة ، والمرأة التى تمد ساقها للكشف عن رسغ كعبها ، وبشكل عام تطلق على تلك التى تسلك سلوكا غير مهذب كما لو كانت تعرض نفسها ٠ « قحبه » مصطلح جنسى يطلق على كل أنواع العاهرات والمومسات » ٠

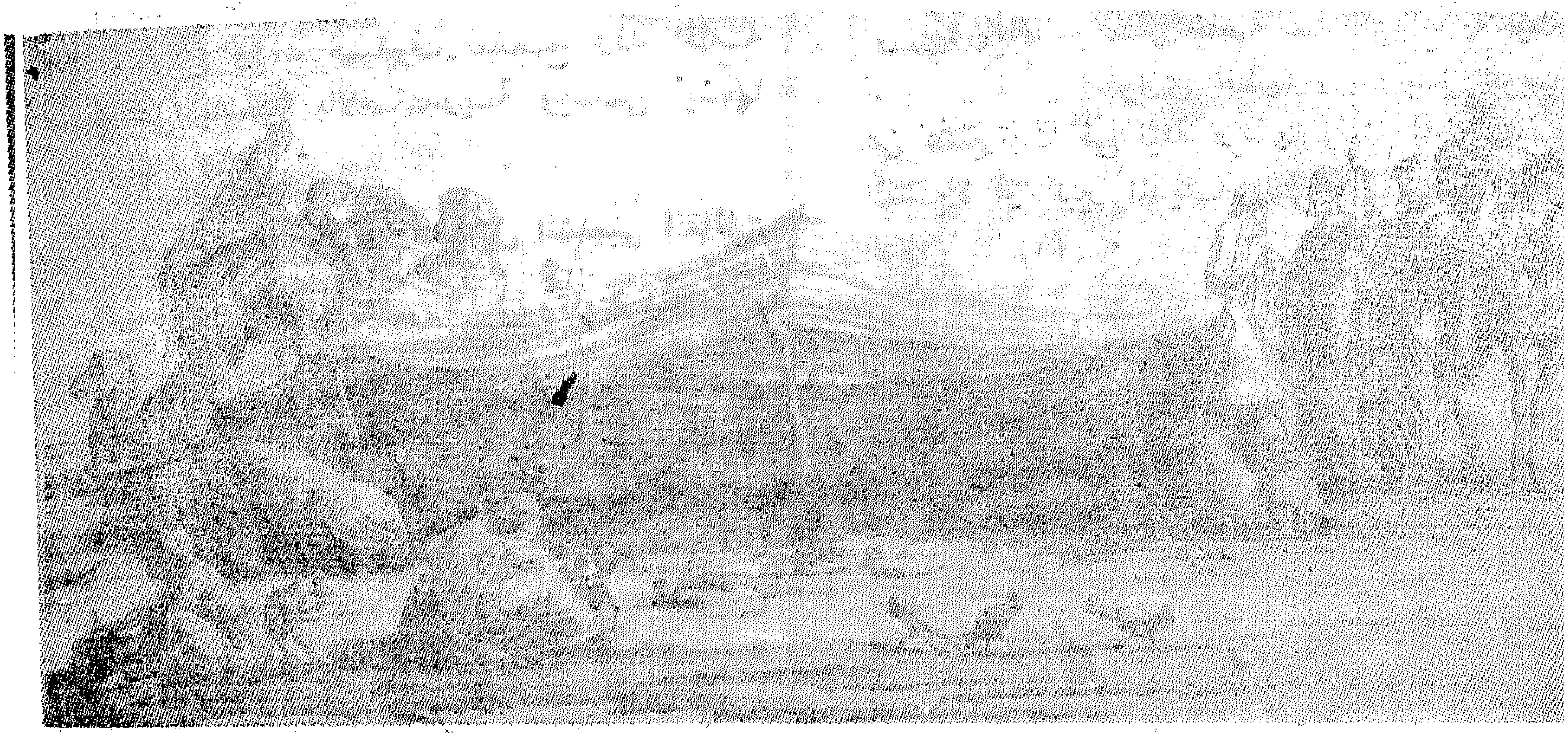
وقد درس بوركهارت حياة الغوازى وعاداتهم فى بعض اقاليم مصر خاصة عند الزواج ، حيث تهب المرأة من الغوازى نفسها لاى رجل غريب عن عشيرتها فى ليلة عرسها وأمام أعين رئيس العشيرة أو كبير المدينة التى يقام فيها حفل الزواج !! (٢١) ٠

لقد ضمت دراسة بوركهارت عن الأمثال الشعبية عددا بلغ ٧٨٢ مثلا ، وهذا الكم الكبير مازال يحتاج الى جهد من يقوم بدراسته دراسة علمية واعية من المهتمين بدراسة حركة تطور الفولكلور المصرى ، وخاصة من حيث اهتمامه فى مجال العادات والتقاليد المعتقدات الشعبية ، والتى وضع بوركهارت فيها أثرا هاما بجمعه وشرحه لتلك الأمثال الشعبية المصرية ٠

دراسته عن البدو :

قام بوركهارت بعمل دراسات عن البدو وحياتهم فى كل من مصر وسوريا ٠٠٠

وتقدم رسالة بوركهارت العلمية عن البدو سنة ١٨٢٩ صورة حية ومفصلة عن أسلوب حياة هذه القبائل العربية ، وعن البيئة الطبيعية التى عاشوا فيها ، وفى أكثر من ثلاثمائة صفحة تناول بوركهارت أحوالهم المادية وتوزيعهم الاقليمى ، وقدم لمحة عن أوضاعهم الاجتماعية والثقافية ، وكل صفحة من هذه الرسالة سواء أكانت تتطرق الى أهمية الجمل العربى أو العادات والأعراف المتعلقة بالزواج أو التقاليد العريقة التى تعبر عن روح الضيافة بين البدو ، مازالت حتى اليوم تشكل مادة ممتعة للقراءة بالرغم من أسلوبها وطابعها العلمى ، حتى الفصل المفرط فى الأحتشام الذى يصف مخيمات بدو العنيزه الرحل يقدم الدليل على وضوح بوركهارت فى التحليل وجدارته الفائقة فى تصوير عالم يتسم بالأصالة والعراقة ، وقد صور بوركهارت ملحوظاته فى مجلد خاص بعنوان « ملاحظات حول قبائل البدو والوهابيين » ثم نشره فى لندن عام ١٨٣٠ ، وما زالت هذه الملاحظات تقرأ بفائدة كبيرة حتى اليوم فى أوربا وفى غير أوربا (٢٢) (أنظر الى صورة رقم ٩) ٠



الحياة البدوية فى الصحراء المصرية كما راها بوركهارت

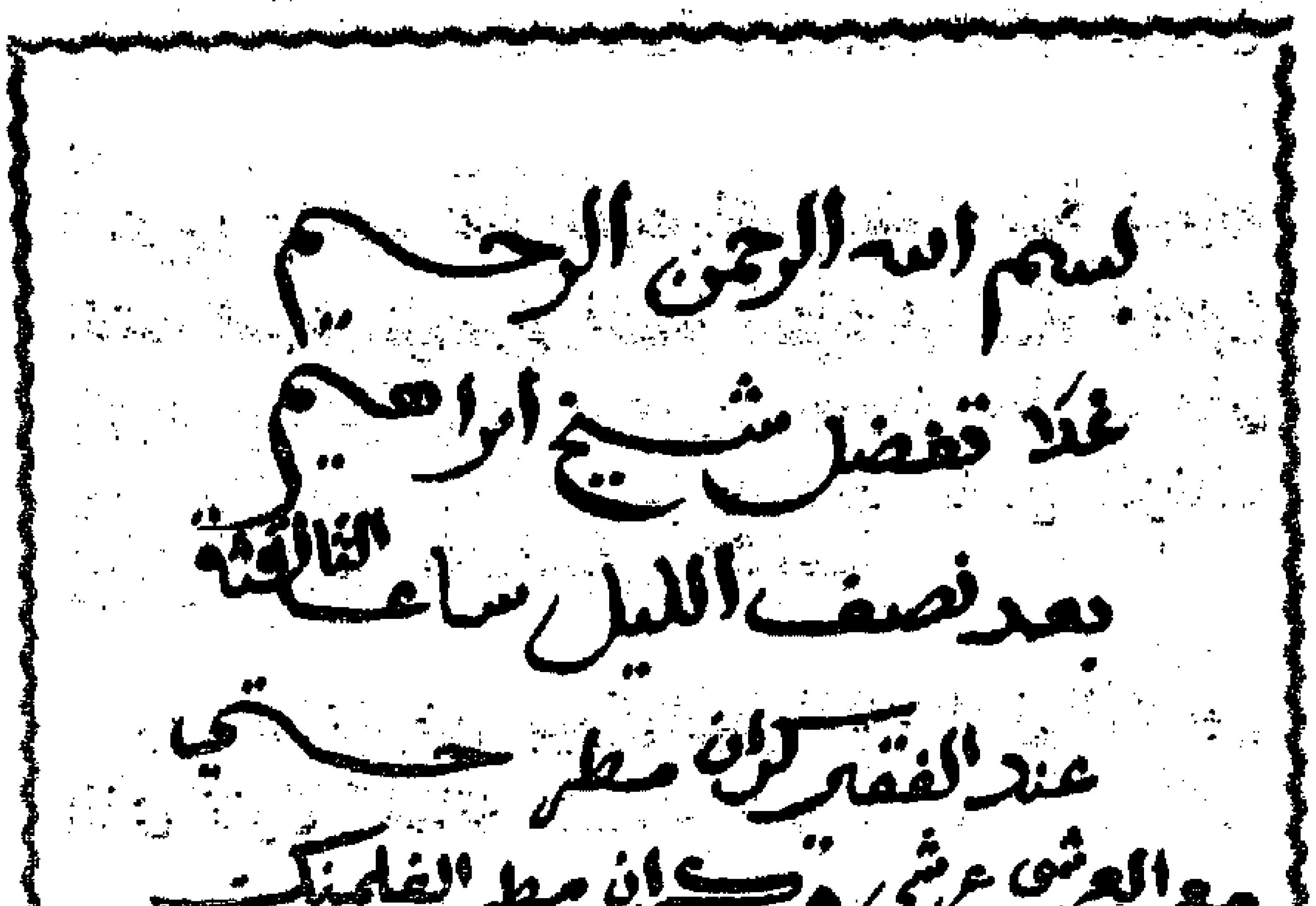
اهتماماته بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية في مصر والسودان :

فى سبتمبر سنة ١٨٠٢ وصل بوركهارت الى القاهرة ، وقام فى هذه الأثناء برحلة استكشاف قصيرة الى صعيد مصر وقدر له بعدها أن لايرى القاهرة ثانية .

قبل مرور ثلاث سنوات فى المرحلة الأولى من هذه الرحلة انطلق من اسنا صعودا الى نهر النيل، ولوحظ أن بوركهارت قد أقام علاقات وطيدة مع المصريين من خلال رحلاته وتجولاته المتعددة .

ومما هو جدير بالذكر أنه قد لوحظ أن هناك دعوة وجهت اليه من السيد (كران مطر) أحد رجال الطرق الصوفية فى مصر لحضور جلساتهم التى كانت تبدأ منذ منتصف الليل وتمتد حتى الساعات الأولى للصباح وقد كتب فى هذه الدعوة العبارات الآتية :

« بسم الله الرحمن الرحيم » غدا تفضل شيخ ابراهيم بعد نصف الليل الساعة الثالثة عند الفقير كران مطر حتى مع العرشى ... عرشى وكران مطر الفكمنك نصير سيانس الشريك لست فريد نعمل جنيك (الفقير كران مطر) .



بسم الله الرحمن الرحيم
غدا تفضل شيخ ابراهيم
بعد نصف الليل ساعة الثالثة
عند الفقير كران مطر حتيا
مع العرشي عرشي وكران مطر الفلمنك
نصير سيانس شريك لست فريد نعمل جنك
الفقير كران مطر

دعوة موجهة للرحالة بوركهارت لزيارة احدى الطرق الصوفية بمصر .

وحينما وصل دنقلة اجتاز فى المرحلة الثانية الصحراء النوبية برفقه احدى القوافل ، وفى بداية شهر مارس سنة ١٨١٤ بعد رحلة مضنية عبر بربر وشندى وصل الى سواكن على شاطىء البحر الأحمر ، وصب أهتمامه بالدرجة الأولى على دراسته للمراكز التجارية الرئيسية وطرق القوافل ، وزار المعابد المصرية القديمه ودرس عادات وتقاليد النوبيين وقبائل البدو المنتشرة هناك ٠

ويقول بوركهارت عن عادات الزواج فى بربر : « لن تجد رجلا من أحرارهم يتزوج بجارية من الحبش كانت ، الا من قبيلتسه أو قبيلة مجاورة لهم ، وهم لا يرضوا بغير عربية من قبيلتهم أو جارتهم ، ويؤدى الزوج لحميه صداقا عن ابنته جريا على عادة المسلمين وهو هنا أعلى مما يؤدى فى سائر الأقطار التى يسكنها العرب ، وقد يصل صداق ابنة الملك الى ثلاثمائة ريال أو أربعمائه يحفظها الأب مهرا للعروس ، وقل منهم من يتخذ أكثر من امرأة ٠

ومن عادتهم عند الموت أن يذبحوا شاة ، فاذا كانت أسرة الميت فى سعة فبقرة أو جملا (٢٣)٠

جمعه للاغانى والموسيقى الشعبية :

قام بوركهارت بجمع بعض الأغانى والموسيقى الشعبية فى بعض البلاد التى زارها ووصل أهتمامه بجمع الموسيقى الشعبية الى حد كتابة نوتات موسيقيه لتلك الأغانى والموسيقى الشعبية فقلما بعض فى تدوينه لأغنية ساقى الماء وكذلك رسم بعض الآلات الموسيقية فى أشكال تخطيطية للتوضيح ٠

قال بوركهارت أثناء رحلته فى بلاد النوبة : « لم أر من الآلات الموسيقية فى النوبة سوى ضرب من (الطمبورة) المصرية ذات أوتار خمسة وغطاء من جلد الغزال » ٠

كما لاحظ بوركهارت أن للفتيات النوبيات غرام بالغناء وان ألحان النوبيين عذبة شجية (٢٤) ٠

وعند زياراته لمنطقة بحر الغزال بالسودان استرق السمع الى الحان وغناء القبائل هناك من العرب الزنوج ٠

قال بوركهارت : « ولعل غناء العرب الزنوج مأخوذ عن بدو البشارية ، فان أغانى البشارية القومية أقرب الى أغانيهم من أغانى المصريين ٠ أما العبابدة فقد استعاروا أغانيهم كلها من البشارية، وهم يغنون بصعيد مصر هذه الأغانى نفسها ، وقد سمعتها كذلك فى شندى من تجار سنار يتغنون بها وهم يحتسون البوظة ٠

على أن هناك ضربا من الغناء تشترك فيه هذه الشعوب جميعها ألا وهو « الحداء » غناء يسوقون به الأبل فى مسيرها ليلا على الأخص ٠ والحداء أحب ضروب الغناء الى البدو فى الصحارى العربية وقد سمعته على ضفاف الفرات كما سمعته على ضفاف العطبرة » (٢٥) ولم يفت بوركهارت أن يلاحظ على أهل شندى بالسودان مقدار شغفهم بالموسيقى الشعبية وآلاتها الموسيقية على الرغم من ندرة هذه الآلات هناك ، وقد ارتبط ذلك بعاداتهم وتقاليدهم فقال : « ٠٠٠ وأهل شندى على ولعهم بالغناء لم يؤتوا من العلم بالآلات الموسيقية الا قليلا فلم أر عندهم من الآلات غير « الطمبورة » وغير ضرب من المزمار مصنوع من ساق الذرة الأجوف ينبعث منه صوت حزين كئيب ، هذا بالاضافة الى « النقارة » ويخيل الى ان هذه النقارة لازمة من لوازم الامارة فى السودان طولا وعرضا ، فهم اذا أرادوا وصف رجل من ذوى السلطان قالوا ان النقارة تقرع أمام بيته ، وفى شندى كانت تدق النقارات أمام بيت الملك كل عصر بانتظام » (٢٦) ٠

(أنظر رسمه لآلة الطمبور شكل

وكان بوركهارت الى جانب دراسته للنغم الموسيقى يدرس الكلمة العربية ، ويكتب فى مذكراته بعض هذه الكلمات باللغة الانجليزية وكذلك نطقها ، لكى يحتفظ لها بطابعها العربى الخاص فى السمع الأوربى لمن يريد أن ينطقها بنطقها الصحيح من هؤلاء الأوربيين ٠

اكتشافاته الأثرية والمخطوطات التى قام بجمعها :

فى طريق عودة بوركهارت من صعيد وادى النيل الى أسوان شاءت الصدف أن يقوم بأهم اكتشاف له . ففى منطقة أبى سنبل التى كانت وقت ذاك مدفونة تحت تلال من الرمل زار معبدا صغيرا يعرف اليوم باسم (معبد نفرتيتى) وقد أكتشف أربعة تماثيل هائلة محفورة فى الصحراء على بعد مائتى ياردة تقريبا من المعبد .

ويعد هذا الاكتشاف الأثرى الهام وثبة هامة فى تاريخ علم المصريات والآثار المصرية فى العهد الحديث .

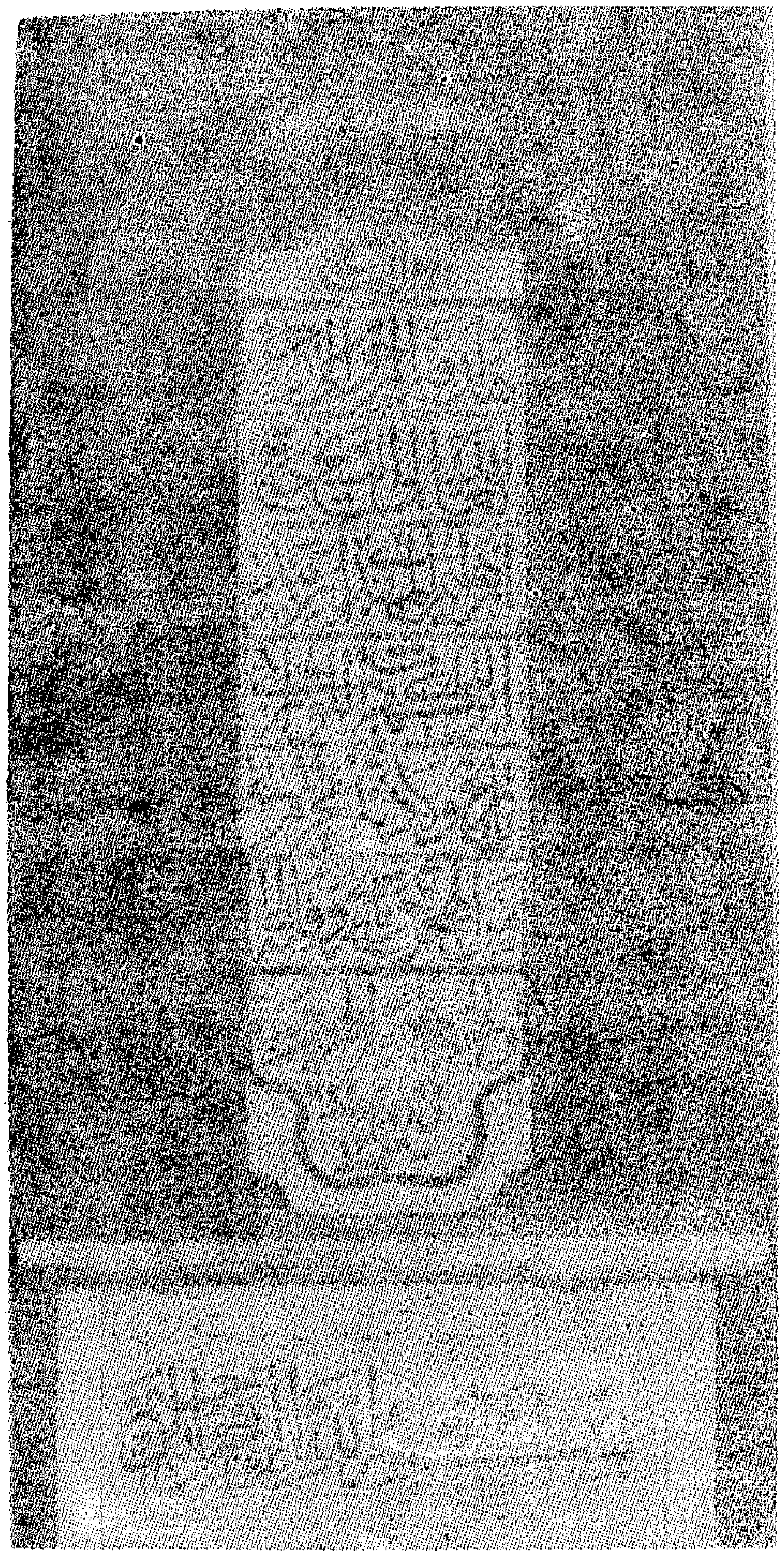
مكث بوركهارت فى القاهرة وأمضى وقته فى دراسة الآثار المصرية والأهرامات الثلاثة الموجودة بالجيزة .

وجدير بالذكر أن بوركهارت كان صديقا للجبرتى وقد كتب الجبرتى عن بوركهارت « فى حوادث شهر ذى الحجة سنة ١٢٣١ هـ » ولما تسامعت بالصورة المذكورة ذهبت بصحبة ولدنا الشيخ مصطفى باكير المعروف بالساعاتى وسيدى ابراهيم المهدى الانجليزى (بوركهارت) الى بيت القنصل بدرب البرابرة بالقرب من كوم الشيخ سلامة جهة الأزبكية وشهدت ذلك » (٢٧) .

أما عن المخطوطات العربية التى جمعها الرحالة السويسرى بوركهارت ، فقد جمع مجموعة قيمة عن تلك المخطوطات العربية ، مثل مخطوطات « أبو هاشم السجستانى » القديمة الفريدة من نوعها « كتاب المعمرين » ومخطوطة « السيرة الشعبية لعنترة بن شداد » ومخطوطة « الجهاد المقدس » وكتاب « ديوان الحماسة » للشاعر العربى أبى تمام » (٢٨) .

وقد وهب بوركهارت مجموعة كبيرة من المخطوطات العربية التى كان قد جمعها وبلغت حوالى ٣٠٠ مخطوط عربى الى مكتبة جامعة كمبريدج .

وقد كرس نفسه على وجه الخصوص لدراسة التاريخ والطوبوغرافيا ، والجغرافيا فى كتب



شاهد قبر بوركهارت فى مدافن باب النصر بالقاهرة .

الذات العربى ، مثل كتاب «الخطط للمقريزى » الذى يتناول وصف مصر وتاريخها ، والذى وجد فيه كمية كبيرة من المعلومات المفيدة عن المستوطنات والواحات فى صعيد مصر والنوبة والسودان ، وقام بتكملة المعلومات من النصوص العربية بما كان يجده فى كتب الرحالة الأوربيين، خاصة فيما يتعلق بوادى النيل والمناطق الأخرى، الواقعة الى الغرب منه .

وفـاته :

لم يقدر لبوركهارت أن ينفذ خطته لاجتياز الصحراء الأفريقية من النيل حتى بلاد النيجر ،

فقبل انطلاق القافلة التى كان يود أن يلحق بها بفترة وجيزة ، قيل أنه «حدث أن أصيب بتسمم من أكلة سمك ، ووقع فريسة لنوبة اسهال شديدة أدت الى وفاته (٢٩) وهناك من قال عن سبب وفاته «بسبب الطبيعة القاسية التى عايشها فى الحجاز ودفع الثمن غاليا من حياته فلم يبرأ من الحمى والزحار وسوء المياه » (٣٠) نفاضت روحه بعد معاناة المرض فى ١٥ أكتوبر عام ١٨١٧ ودفن جثمانه فى مقبرة بباب النصر بالقاهرة حسب التقاليد الاسلامية ، أما شاهد قبره الذى اعتلاه فى عام ١٨١٧ فكان يحمل الكتابات التالية :

« هو الصمد ... هذا قبر المرحوم الى رحمة الله تعالى الشيخ حاج ابراهيم المهدى بن عبد الله بوركهارت اللوزانى » (أنظر صورة رقم ١١) .

لقد قام بوركهارت برحلته عبر بلاد الشرق وكانت من أعجب الرحلات فى التاريخ حقا ، ووجه العجب أنه جمع معلومات هائلة على الرغم من بساطة الأدوات التى كان يستخدمها لكنه كان يعوضه عن ذلك قوة الارادة والعزيمة ، من أجل تحقيق هدف علمى ، داخل بلاد ذاب هو فيها ، وهو الأجنبى عنها شغفا وحبا بتراثها واصالتها العريقة !

ها هو بوركهارت الشاب السويسرى الذى قال أحدهم عنه ذات يوم « لوكنت ممن يتجولون فى ريف مقاطعة كمبردج فى صيف عام ١٨٠٨ لاسترعى انتباهك شاب وسيم قد أطلق لحيته السوداء وهو يسير على قدميه عارى الرأس لمسافات طويلة وبخاصة فى الأيام الصاحبة التى تشرق شمسها وترتفع درجة حرارتها ، فاذا ما انهكه الجوع أخرج من مخلاة صغيرة يحملها قليلا من الخبز والخضر يسكن به صراخ بطنه ، وربما استبد به التعب فقام فى ظل شجرة أو على ضفة نهر ... أنه (جون لويس بوركهارت) ، يدرب نفسه على تحمل المشاق قبل أن يبدأ المغامرة التى سعى اليها » (٣١) .

ان رحلات الرحالة السويسرى (بوركهارت) فى مختلف البلاد العربية والاسلامية على الرغم من قصرها الزمنى ، والتى بلغت نحو ثلاثة وثلاثين عاما فقط الا أنها كانت غزيرة الانتاج ، ومن ثم أصبحت مرجعا هاما لمن يريد أن يرجع اليها فى أى زمان وفى أى مكان ... !

---

(١) أنيس منصور ـ « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤٢٠ ـ المكتب المصرى الحديث .

(١م) المرجع السابق ـ ص ٤١٢ .

(٢) المرجع السابق ـ ٢١٨ .

(٣) بياتريس ماير ـ « سيرة حياة يوهان لودفيج » ـ ص ١٠ ـ ترجمة شاهين ـ نشر المجلس الفنى السويسرى بروهلفيتسيا ـ زيورخ ـ بدون تاريخ .

(٤) أ. جالوسر ـ « يوهان لودفيج بوركهارت وآثاره العلمية » ـ ص ٣ ـ المجلس الفنى السويسرى ـ زيورخ .

(٥) أنيس منصور ـ « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤١٧ .

(٦) المرجع السابق ـ ص ٤١٨ .

(٧) جون لويس بوركهارت ـ « رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان » ـ ص ١٢٦ ـ ترجمة فؤاد اندراوس ـ مطبعة المعرفة ١٩٥٩ .

(٨) المرجع السابق ـ ص ١٢٧ .

(٩) المرجع السابق ـ ص ٢٠٧ .

(١٠) المرجع السابق ـ ص ١٧٩ .

(١١) المرجع السابق ـ ص ١٣٥ .

(١٢) المرجع السابق ـ ص ١٣٦ ٠

(١٣) المرجع السابق ـ ص ٢٧٠ ٠

(١٤) المرجع السابق ـ ص ٢٦٣ ٠

(١٥) المرجع السابق ـ ص ٢٦٢ ٠

(١٦) جون لويس بوركهارت ـ « العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عصر محمد علي » ـ ص ١١ ـ ترجمة : د٠ ابراهيم أحمد شعلان ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ ٠

(١٧) المرجع السابق ـ ص ١١ ٠

(١٨) المرجع السابق ـ ص ١٢ ٠

(١٩) المرجع السابق ـ ص ١١٦ ٠

(٢٠) المرجع السابق ـ ص ١٢١ ٠

(٢١) المرجع السابق ـ ص ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ومن المؤكد ان هذا النموذج من الناس يقصد به غوازي الغجر والنور والحلب ، حيث كانت تتفشى هذه العادات الرذيلة بينهم منذ زمن بعيد ٠

(٢٢) أ ٠ جالوسر ـ مرجع سابق ـ ص ٤ ٠

(٢٣) جون لويس بوركهارت ـ « رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان » ـ ص ١٣٦ ٠

(٢٤) المرجع السابق ـ ص ١٢٧ ٠

(٢٥) المرجع السابق ـ ص ٢٧٥ ٠

(٢٦) المرجع السابق ـ ص ٢٧٦ ٠

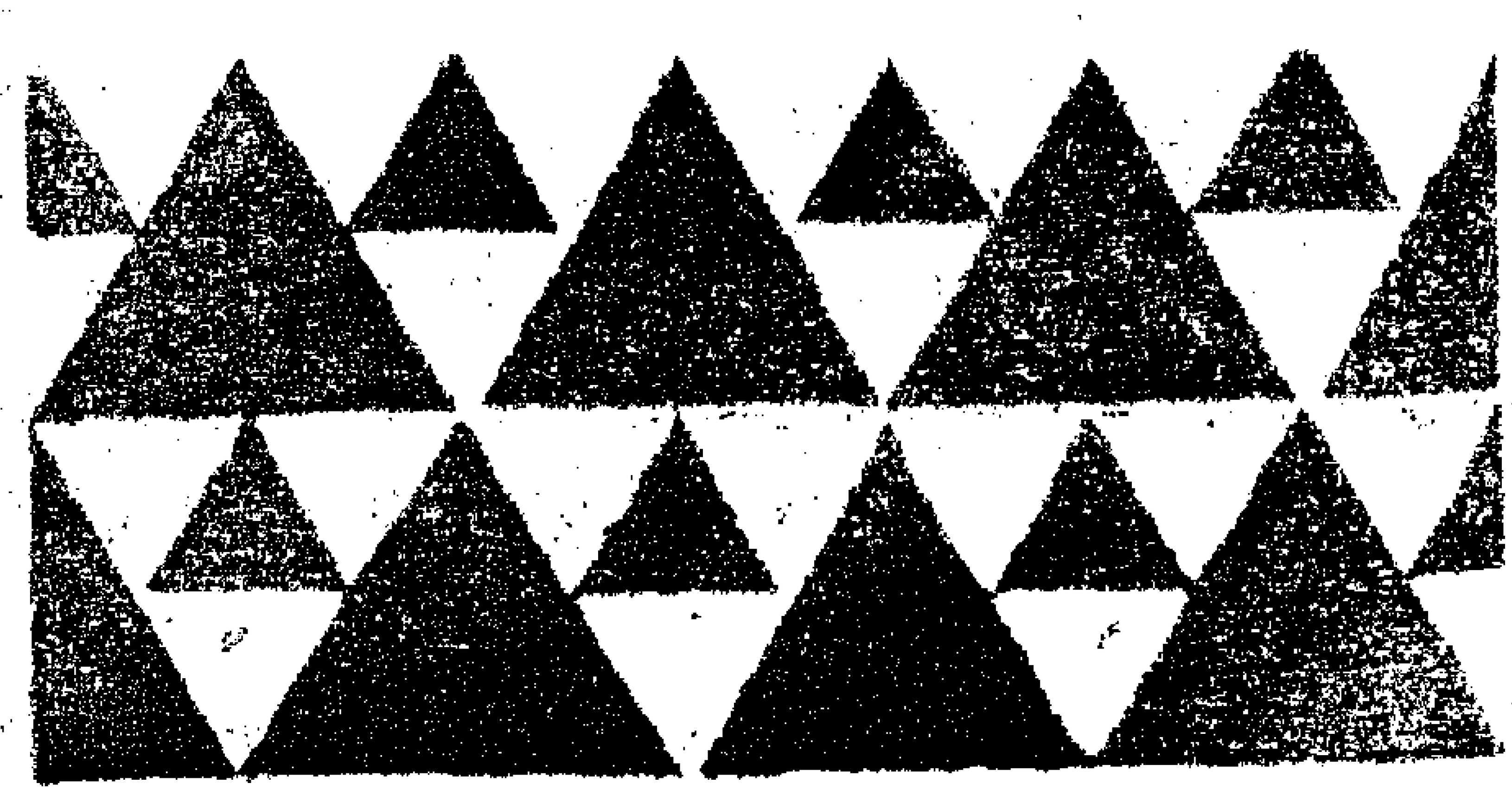
(٢٧) عبد الرحمن الجبرتي « عجائب الآثار » ـ ص ٥٧٢ جـ ٣ ـ دار الجيل ببيروت بدون تاريخ ٠

(٢٨) يان بوليني ـ يوريوهان لودفيج بوركهارت ـ « الرحالة المستعرب » ـ ص ٥ ـ مقالة بكتاب سيرة حياته ٠

(٢٩) بياتريس ماير ـ « سيرة حياة بوركهارت » ـ ص ١٧

(٣٠) محمد محمود الصياد ـ مقدمة لكتاب « رحلات بوركهارت الى (بلاد النوبة) ، والسودان » ـ ص ٢٨ ٠

(٣١) محمد محمود الصياد ـ المرجع السابق ـ ص ١٧ ٠





المؤتمر القومي الأول

لأطلس الفولكلور المصرى

عبد العزيز رفعت

فى ظل لقاء يتسم بطابع ادراكى لأهمية مأثوراتنا الشعبية ، وضرورة الاتجاه اليها جمعا وتوثيقا وحفظا ودراسة ، بوصفها الشطر الانتقائى من موروثنا الثقافى الأكثر تداولا وانتشارا وعرضة للتغير عن نظيره المدون . وتحت رعاية السيد الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والسيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد جويلى محافظ الاسماعيلية ، والسيد الأستاذ / حسين مهران رئيس مجلس ادارة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، انعقد بمدينة الاسماعيلية ، فى الفترة من ١٤ : ١٦ سبتمبر ١٩٩١ ، المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى ، برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد محمود الجوهرى نائب رئيس جامعة القاهرة للدراسات والبحوث ، ورئيس الهيئة الاستشارية لمشروع الأطلس المزمع انجازه ، والذى سوف يقوى ببداية العمل الحقيقى فيه الاتجاه نحو المسح الميدانى الجماعى ، الشامل والمنظم ، لعناصر المأثور الشعبى ، ونحو التخطيط الدراسى ، القويم والمتكامل ، الذى يروم تحقيق مهام البحث العلمى ، وتفعيل معطياته .

والأطالس الفولكلورية ، بصفة عامة ، وسيلة من أهم وسائل الايضاح الحديثة التى تضع يد الباحث بأكمل صورة ممكنة على التوزيع المكانى لعناصر المأثور الشعبى . حيث يتم جمع هذه العناصر ، وتحويلها الى رموز ، وتثبيتها على خريطة جغرافية لمحافظة أو لدولة أو حتى لقارة بأكملها . ومع ذلك فالأطالس الفولكلورية ليست عملية خاتمة ، وانما هى عملية مستمرة ، تتيح الفرصة

الكاملة لعمليات التحليل التاريخى الدقيق لتفسير عوامل التشابه والاختلاف بين العناصر المأثورة والتراثية ، ومن ثم الكشف مستقبلا عن حجم التغير فى عناصر المأثورات الشعبية واتجاهه ، بما يضمن السير فى الاتجاه الصحيح للنمو بالثقافة ، والمحافظة ـ فى نفس الوقت ـ على معايير الامتياز القائمة فيها .

هكذا ترصد الأطالس الفولكلورية عناصر المأثورات الشعبية ، وتتضمن امكانية الاستفادة منها . وعلى هذا النحو ، فان انجاز أطلس للفولكلور المصرى مسألة لا تعنى هيئة قصور الثقافة والمعهد العالى للفنون الشعبية وحدهما . وانما هى تعنى ، أو يجب أن تعنى ، كافة الهيئات والمؤسسات والجهات المصرية المعنية بقضايا واقعنا الاجتماعى بلا استثناء . وقيام الهيئة العامة لقصور الثقافة بتبنى هذا المشروع ، على يد نخبة من خيرة علماءمصر وأبنائها البررة ، هو تصدى لمسئوليتها الوطنية بكل المقاييس ، وهو أيضا ادراك مثالى لطبيعة المهمة التثقيفية التى تضطلع بها . فالعمل الثقافى ليس مجرد وظيفة ، ولاينبغى أن يكون مجرد وظيفة ، بل مشاركة تعتمد على منابع مشتركة ، وتؤدى بالانسان الى الآخرين ، وأية نظرية حقيقية للاتصال بالآخرين (الجماهير) هى نظرية للجماعة ، بمعنى أنها ليست ارسالا وحسب ، بل هى استقبال واستجابة لهذا الارسال أيضا .

ولما كان سلوك الجماهير ينبعث دائما من ثقافتها ، وعقولها تتشكل عادة من واقع خبرتها الشاملة ، فان الاتصال بها لن يحرز أية نجاحات مؤكدة وايجابية مالم يستوعب جيدا عناصر هذه الثقافة ، ومكونات تلك الخبرة ، ولا توجد بعد الوسيلة التى يمكنها أن تهيىء ذلك أفضل وأكمل وأدق من الأطلس الفولكلورى ، الذى سوف تكفل له الهيئة ـ بعناصرها المتغلغلة فى كل بقاع مصر من قرى ومدن ، ونواد ومصانع ، وأحياء راقية وأخرى شعبية ـ انجازا مثاليا على أكمل وجه . ذلك لأن مشروع الأطلس ، وان كان لايتأتى بغير العلم والمهارة الميدانية ، فانه يتعمق ويزداد دقة بالمعايشة الفعلية للجماهير . ولا أعتقد أن هناك جهازا ثقافيا فى مصر عايش عاملوه جماهير شعبنا الأصيل بقدر ما عايشها العاملون فى حقل العمل الثقافى والفنى بهذه الهيئة ، التى تستحق بتبنيها لهذا المشروع كل تحية وتقدير .

فى التاسع عشر والعشرين من أكتوبر عام ١٩٨٩ ، انعقدت بمدينة الاسماعيلية ، وبدعوة من الهيئة العامة لقصور الثقافة أيضا ، ندوة علمية تمهيدية تحت عنوان « **نحو أطلس فولكلورى مصرى** » ، شارك فيها لفيف من علماء مصر وبعض الدول العربية الشقيقة . وقد أوصت هذه الندوة، واضحة الغرض ، بعدد من التوصيات ، أبرزها :

ـ التأكيد على ضرورة النظر الى مشروع الأطلس الفولكلورى المصرى فى اطار مشروع متكامل لأطلس فولكلورى عربى ، ودعوة الأقطار العربية الى تبادل الرأى والخبرة بما يحقق هذا الطموح .

ـ النظر الى أهمية العلاقة الخلاقة بين الأطلس الفولكلورى المصرى والأطلس الفولكلورى العربى باطلس اوربا والدول المجاورة .

ـ تشكيل لجنة تحضيرية للمؤتمر الدولى للأطلس الفولكلورى المصرى ، الذى يعقد فى النصف الأول من سبتمبر عام ١٩٩٠ م .

ولأسباب موضوعية تم استبدال المؤتمر الدولى للأطلس بمؤتمر قومى خلال المراحل التمهيدية الأولى للمشروع ، كما حالت دون انعقاد هذا المؤتمر فى موعده المحدد أحداث غزو الكويت بكل تداعياتها المؤسفة . غير أن ذلك لم يمنع دخول مشروع الأطلس المصرى فى مرحلة جديدة ، اقتضت هيكلا جديدا ، يتكون من :

ـ لجنة عليا برئاسة السيد الأستاذ رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة .

ـ لجنة استشارية برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد الجوهرى .

ـ مجموعة لجان فرعية متخصصة .

وقد تابعت هذه اللجان مهام اللجنة التحضيرية السابقة الىجوار مهامها التى تطلبتها المرحلة الجديدة . ولا شك أنه كان لجهودها العلمية والفنية والادارية والتنظيمية ، خلال الفترة التحضيرية وفترة انعقاد المؤتمر ، الفضل فى

التوفيق الذى صاحب المؤتمر من مبتداه الى نهايته ، كما لا شك أيضا فى أنه كان للمناقشات العلمية ، الجادة والرصينة ، لأعضاء المؤتمر الفضل فى المضى بهذا التوفيق الى مداه الأقصى ٠ واذا كانت هناك سمة بارزة لهذا التوفيق يجدر التنويه بها ، فهى سمته الجماعية الشاملة ، التى تذكرنا على الفور بمنظومة مفاهيمنا الشعبية عن التآزر والتعاضد والتعاون ، اذ تحمل معناها وغايتها وتجردها ٠

شارك فى المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى أعضاء وفود ست دول عربية شقيقة (الأردن ، البحرين ، السعودية ، الكويت اليمن ، قطر) ، وأعضاء من المنظمة العربية للثقافة والعلوم والتربية ، والشعبة العربية لليونسكو ، وأعضاء من الجامعات المصرية (القاهرة ، الاسكندرية ، عين شمس ، الزقازيق ، بنها) ، وأكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون الشعبية، مركز دراسات الفنون الشعبية) ، والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ٠

كما ضم المؤتمر أوراق التعليق والمداخلات العلمية المقدمة من : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،مركز الفنون والثقافة الشعبية_ تونس ، قسم الفنون الشعبية بوزارة الثقافة _ الأردن ، مؤسسة نور الحسين _ الأردن ، معهد الآثار والانثروبولوجيا بجامعة اليرموك _ الأردن ، وزارة الثقافة _ اليمن ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية _ مصر) ٠

وقد افتتح المؤتمر أعماله بجلسة اجرائية فى تمام الساعة السادسة والنصف من مساء **السبت ١٩٩١/٩/١٤ م ، استهلها الأستاذ الدكتور / محمد الجوهرى** رئيس المؤتمر بكلمة أوضح فيها ماهية الأطلس الفولكلورى ومردوده العلمى مصريا وعربيا وعالميا ، وكذلك الاعتبارات الأساسية التى جرى على أساسها اعداد الورقة العلمية المطروحة للمناقشة على السادة أعضاء المؤتمر ٠ **ثم كلمة الأستاذ / حسين مهران** رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ورئيس اللجنة العليا لمشروع الأطلس ، وقد أعرب فيها عن امتنانه وتقديره لكل من ساهم فى انعقاد هذا المؤتمر ، وأكد على ضرورة العمل الجاد والتآصر الخلاق لانجاز هذا المشروع، الذى توليه الهيئة كامل عنايتها ، وتحله المقام الأسمى بين مشروعاتها الثقافية الكبرى ٠ بعد ذلك القى **الأستاذ الدكتور / أحمد الجويلى** محافظ الاسماعيلية كلمة أشاد فيها بمشروع الأطلس الفولكلورى ، مؤكدا على ضرورته فى التخطيط لبرامج التنمية المحلية ، بوصفها الأساس الموضوعى للتنمية الوطنية الشاملة ٠ **ثم اختتم السيد الأستاذ / حسين مهران** هذه الجلسة بكلمة السيد الأستاذ / وزير الثقافة ، التى رحب فيها بأعضاء المؤتمر من علماء مصر والدول العربية الشقيقة ، وتمنى لهم كل التوفيق فى مؤتمرهم العلمى الرامى الى تثمين ما تم انجازه ، وترشيد الخطوات التالية بصدد انجاز هذا المشروع الوطنى القومى الجليل ٠

وفى تمام الساعة الثامنة من مساء نفس اليوم بدأت أولى جلسات المؤتمر لمناقشة المحور الأول من الورقة العلمية الأساسية « **أطلس الفولكلور والتوزيع السكانى لمصر » برئاسة الأستاذة** الدكتورة / **علياء شكرى** عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ومقرر عام المؤتمر ٠

وفى صباح يوم الأحد عقدت الجلسة الثانية فى العاشرة تماما لمناقشة المحور الثانى من الورقة العلمية الأساسية « **أطلس الفولكلور وطرق وأساليب وأدوات جمع التراث المصرى » برئاسة الأستاذ الدكتور / حسن الخولى** عضو الهيئة الاستشارية للأطلس ٠

وفى مساء اليوم نفسه عقدت الجلسة الثالثة فى تمام الساعة السادسة لمناقشة المحور الثالث من الورقة العلمية « **اختيار المناطق ووضع الخريطة الأساسية » برئاسة الأستاذ الدكتور / مجدى عبد الحميد** عضو الهيئة الاستشارية للأطلس ٠

وفى صباح يوم الأثنين عقدت الجلسة الرابعة فى تمام الساعة العاشرة لمناقشة المحور الرابع والأخير من الورقة العلمية « **علاقة الأطلس المصرى ومشروع الأطلس العربى بالأطلس العالمى»برئاسة الدكتور / سعد عبد الله الصويان** من المملكة العربية السعودية الشقيقة ٠

وقد استغرقت كل جلسة من جلسات المناقشات العلمية الأربع حوالى الساعتين،واستعرض رئيس كل جلسة أهم عناصر المحور موضوع الجلسة ،

ودعا الأعضاء، أصحاب أوراق التعليق والمداخلات العلمية الى عرض أوراقهم • وعلى مدار هذه الجلسات تناول السادة أعضاء المؤتمر الورقة العلمية الأساسية وأوراق التعليق والمداخلات العلمية بالنقاش والحوار العلمي الخلاق، مشيدين بالجهد العلمي المبذول في اعدادها •

كما حيا المؤتمر موقف الدولة من مشروع أطلس الفولكلور المصرى، ودعم وزارة الثقافة له، واعتماده ضمن المشروعات الاستثمارية للهيئة العامة لقصور الثقافة التى وجه لها المؤتمر التحية على عنايتها بمثل هذا المشروع العلمى والثقافى الكبير •

ووجه المؤتمر التحية للهيئة الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى ولجانه العلمية المتخصصة وأمانته الدائمة على الجهد العلمى والفنى المبذول طوال العامين الماضيين، والذى يعد رصيدا للخبرة العربية فى هذا الحقل •

وقد كان لمشاركة وفود الدول العربية الشقيقة من المتخصصين فى التراث الشعبى دورا بارزا فى اثراء أعمال المؤتمر، سعيا الى الوصول لرؤية عربية موحدة تجاه قضية أطلس الفولكلور العربى فى مختلف الاقطار • كما أدت مشاركة عديد من الأقسام المتخصصة بالجامعات المصرية والمراكز العلمية الى تعميق الروح العلمى ومضاعفة ثراء المؤتمر •

وفى تمام الساعة الثالثة من بعد ظهر اليوم نفسه (الاثنين ١٦/٩/١٩٩١) اجتمعت لجنة التوصيات المشكلة من :

أ • د • حسن الخولى (مصر)، أ • د • خليل الزوادى (البحرين)، أ • د • ستناى الشامى (الأردن)، أ • صفوت كمال (مصر)، أ • د • صلاح الراوى (مصر)، أ • د • مجدى عبد الحميد (مصر)، أ • د • محمد عبده محجوب (مصر)، أ • محمد على الخرس (الكويت)، أ • محمد الميمان (السعودية)، أ • د • محمود ذهنى (مصر)، أ • هشام على بن على (اليمن) •

واستعرضت اللجنة مجموعة التوصيات التى طرحت خلال جلسات المؤتمر، وانتهت الى التوصيات التالية :

أولا : الاستمرار فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى، بوصفه ركيزة أساسية للجهود العربية فى هذا المجال، ومشروعا رائدا • ويهيب المؤتمر بالسيد الأستاذ / وزير الثقافة مواصلة دعمه لهذا المشروع •

ثانيا : دعوة المؤسسات والمنظمات الدولية المعنية بشئون الثقافة والعلوم الى دعم ومؤازرة مشروع أطلس الفولكلور المصرى وكل الجهود المبذولة لجمع التراث الشعبى وحمايته، بوصفه ميدانا ثقافيا للبشرية جمعاء •

ثالثا : دعوة الجامعة العربية ــ من خلال مؤسساتها الثقافية والعلمية المتخصصة ــ الى دعم مشروع الأطلس الفولكلورى، والاهتمام بدراسة التراث الشعبى فى الأقطار العربية تمهيدا لانشاء أطلس عربى، واتخاذ التدابير التى تتيح الاهتمام بمؤسسات جمع ودراسة التراث الشعبى فى هذه الأقطار •

رابعا : الدعوة الى بعث فكرة انشاء مركز عربى موحد لجمع ودراسة التراث الشعبى العربى، وهو المركز الذى سبق أن تمت الدعوة اليه فى أوائل السبعينيات •

خامسا : دعوة مؤسسات التراث الشعبى بالوطن العربى لمضاعفة الاهتمام بجمع وتوثيق وتصنيف ودراسة مادة التراث الشعبى العربى، ومد جسور الاتصال بين هذه المؤسسات •

سادسا : انشاء هيئة مستقلة لمشروع أطلس الفولكلور المصرى تتاح لها الامكانيات المادية والبشرية التى تكفل الاستمرار فى هذا المشروع القومى البالغ الأهمية •

سابعا : ضرورة توحيد دليل الجمع الميدانى لمواد التراث الشعبى وصولا الى دليل عربى موحد يتيح وحدة الرؤية والأدوات •

ثامنا : ضرورة التوسع فى اعداد الكوادر المؤهلة تأهيلا علميا (أكاديميا) للقيام بمهام جمع التراث وتوثيقه وتصنيفه ودراسته •

تاسعا : دعوة الجامعات والمؤسسات العلمية والتعليمية العربية الى الاهتمام بتدريس مواد التراث الشعبى، وانشاء أقسام متخصصة لدراستها

عاشرا : العمل على تحقيق التكثيف الاعلامى الملائم لمشروع الأطلس الفولكلورى ، على النحو الذى يتيح له حشد الرأى العام بما يدعمه دعما جماهيريا ٠

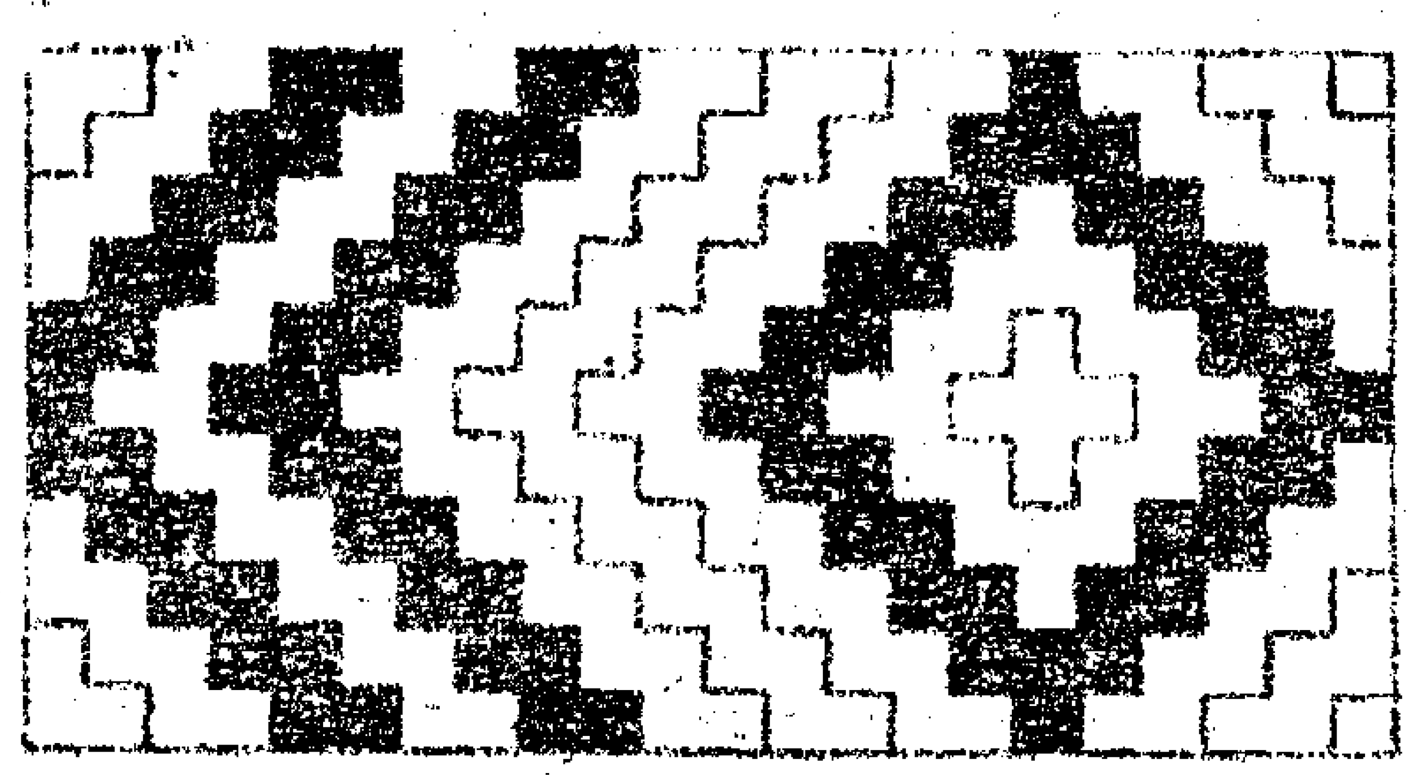
حادى عشر : ضرورة عقد مؤتمر قومى كل سنتين للتشاور وتبادل الرأى العلمى والفنى فى مراحل المشروع المتتابعة ، وعقد حلقات نقاش كلما دعت الحاجة ٠

هذا وقد عقدت جلسة ختامية ، فى تمام السابعة من مساء نفس اليوم ، أعلنت فيها هذه التوصيات ، ووزعت على الأعضاء ٠ كما أعلن فيها اختيار السيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد جويلى ، محافظ الاسماعيلية ، عضوا بالهيئة الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى تقديرا لعلمه وعرفانا بفضله ، كما وقع الاختيار على محافظة الاسماعيلية لتكون أولى المحافظات المصرية التى ينطلق منها العمل الميدانى لجمع مأثوراتنا الشعبية ٠

وعلى هامش المؤتمر أقام مركز دراسات الفنون الشعبية معرضا للثقافة المادية بقاعة المعارض بنادى الاسماعيلية الاجتماعى ٠ مقرانعقاد المؤتمر، كما أقامت الفنانة سوسن عامر معرضا للوحاتها المستقاة من الفن الشعبى ، وقدمت فرقة الاسماعيلية للآلات الشعبية (السمسمية)عرضا، نأمل أن يقترب فى المستقبل من روح العروض الشعبية ، ويتخلى عن الكلاسيكية التى بدابها ٠

وبعد ، فليس ثمة غير أن نوجه عظيم الشكر والتقدير لكل من ساهم ، بالجهد والكلمة والحضور ، فى انجاح هذا المؤتمر ٠

والله ولى التوفيق ٠



رؤية لأزياء القرن ١٩ في مصر

إبراهيم حلمي

لأن الفنان التشكيلي يصور بعقله لا بيده ، كما قال الفنان المصور (مايكل انجلو)، فقد جاءت لوحات معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) الذى أقيم بدار الأوبرا خلال النصف الأخير من شهر يوليو ١٩٩٠ تحمل رؤية خاصة ، على الرغم من تناولها بالتعبير والتصوير أزياء القرن التاسع عشر في مصر .

فلم تنقل ريشة الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) في لوحاته ما سلف من ملامح الأزياء وقتها وحسب ، بل وضعت على كل لوحة بصمة ذاتية خاصة بالفنان ، الى جوار بصمات وسمات القرن الذى كان .. !

في البداية ، ومع أولى خطواتي داخل القاعتين اللتين خصصتا لتلك اللوحات العديدة للفنان سألته : « انت على مشارف القرن الواحد والعشرين لماذا اهتمامك بأزياء مر عليها قرابة قرنين من الزمان ؟ »، فدفع الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) الى باحدى أوراق المعرض المخصصة للزوار وأشار الى فقرة جاء فيها : « من دراستنا للأزياء فاننا نجد أن هناك عصورا تركت لنا الكثير من هذا الابداع ، ونظرا لأن ظهور الروايات التاريخية يحتاج الى خلق جو من الواقعية ، فان ذلك لا يتأتى الا بدراسة تاريخية لتطور الأزياء » .

اذا فاهتمام الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) بهذه الأزياء يرجع الى أنه عمل مصمما للملابس في العديد من المسرحيات التى تناولت حقبا تاريخية ، هذا الى جوار عمله الأصلى والأساسى كمهندس ديكور متخصص وبالذات في المسرح .

وشيء طبيعي أن يرجع الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) الى رسومات تلك الحقبة التاريخية التى تناولت الأزياء ، سواء أكان هذا التناول بالرصد فقط أو بالدراسة والتحليل ، مثل مجموعة كتب « وصف مصر » التى وضعها علماء الفرنسية أيام (نابليون بونابرت) ، وكتابى « مصر في عيون الغرباء » للأستاذ الدكتور « ثروت عكاشة » ، ولوحات الفنان الفرنسى « جان ليون جيروم » الذى صاحب الحملة الفرنسية ، ولوحات الفنان الانجليزى « جون فردريك لويس» ، ودراسات رائد الأزياء الشعبية المصرية الأستاذ (سعد الخادم) ، التى لا تنسى أبدا ، مثل كتابيه اللذان يحملان نفس الاسم ، « الأزياء الشعبية » .



زى موسر من الأغنياء رسمه ادوارد وليم لين فى كتابه (المصريون المحدثون)



زى فلاح من الصعيد رسمه علماء الحملة الفرنسية





الغوازى أو العوالم رسم الفنان الانجليزى دفيد روبرتس

لوحات المعرض :

اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بابراز ملابس شرائح عديدة من المجتمع المصرى ، من الأغنياء ومن الفقراء ، من علية المجتمع ومن متواضعيه ، موضحا الفروق الاجتماعية ومدى تأثيرها على الزى نفسه ، ومكوناته ، ومدى انعكاس ذلك على التركيبة النفسية للشخصية ذاتها ، ولأجل ذلك يمكن الوقوف عند كل زى بشىء من التمهل والتانى .

زى الوالى : [صورة رقم ١]

هذا الزى حدده الفنان بعدة عناصر متكاملة ، وهى جلباب برتقالى اللون وحياصة خضراء يغطيهما قفطان أزرق طويل يصل الى القدمين ، فى حين ارتدى الوالى عمامة خضراء وأمسك بمسبحة فى يده اليسرى وعصا رفيعة فى يده اليمنى ، وانتعل بحذاء أو مركوب أخضر اللون .

ونلاحظ على توزيع الألوان فى لوحة الوالى أنه جاء متناسقا ومنتظما ، فنرى اللون الأخضر على الرغم من قلته - اذ أن قفطان الوالى يحتل أكبر مساحة فى اللوحة بلونه الأزرق - الا أنه احتفظ للتوزيع اللونى باتزان استاتيكى فى مراكز ثقل اللوحة ، فهو مركز فى العمامة فوق الرأس والمركوب عند القدمين وفى حزام الوسط ، فضلا عن المسبحة . ولأن الوان العمائم فى الزمن الغابر كانت تفيد فى التمييز بين طبقات الشعب - كما يقول الأستاذ سعد الخادم فى كتابه الأزياء الشعبية ص ٢٣ - فقد كان المسلمون يتخذون العمائم البيضاء أو الحمراء ، والأشراف من آل البيت النبوى العمائم الخضراء .

وحينما صور الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) زى الوالى بعمامته الخضراء نخال انه قصد الى ابراز الوالى كأحد سلالات آل بيت النبى بعمامته الخضراء ، وبالمسبحة فى اليد بذات اللون ، كاشفا عن طريقة استجلاب محبة الرعية فى مصر فى ذلك العصر .

زى القاضى : [صورة رقم ٢]

أبرز الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) زى القاضى فى القرن التاسع عشر فى مصر فى هيئة تتسم بالوقار والثراء .. !

فالقاضى يرتدى جلبابا أبيض ، وهذا الجلباب تتوزع فيه عدة دوائر بنفسجية اللون ، فى حين برزت عدة ظلال للكسرات والثنيات فى الثوب من نفس اللون البنفسجى ، فضلا عن حزام من القماش البنى العريض يتمنطقه القاضى فى وسطه .

ويلفت الانتباه الى زى القاضى تلك الجبة الخضراء اللون ، والتى لها بطانة داخلية بنية اللون ، أبرزها الفنان للرائى من خلال فتحتى الكمين الكبيرتين ، اللتين تنسدلان بطريقة ملحوظة ، تبين مدى رغد العيش الذى يرزح فيه صاحب الزى .. !

ولنا ملحوظة على زى القاضى الذى رسمه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) نوجزها فيما يلى :

زى القاضى هذا مرسوم من لوحة للفنان (لوييجى ماير) ، الفنان الانجليزى الذى زار مصر وفلسطين خلال الفترة ١٨٠١ و ١٨١٠ ميلادية . وهذه اللوحة موجودة فى أواخر الجزء الثانى من كتاب « مصر فى عيون الغرباء » والذى نشره الأستاذ الدكتور (ثروت عكاشة) ، تحت عنوان (أحد البكوات المصريين) ، فهل حدث خلط - عند فناننا - بين شخصية القاضى وبكوات العصر المملوكى ؟

لو عدنا الى ما كتبه الرائد المصرى الأول فى دراسة الأزياء الشعبية ، وهو الأستاذ (سعد الخادم) ، فسنجد فى ص ١٤ من كتاب (الأزياء الشعبية) التى أصدرته المكتبة الثقافية تحت رقم ٤٩ ، يقول عن زى القضاة : « ... فالقضاة والعلماء منهم يلبسون العمائم من الشاشات الكبيرة للغاية ، ثم منهم من يرسل بين كتفيه ذؤابة تلعق قربوس سرجه اذا ركل ، ومنهم من يجعل عوض الذؤابة الطيلسان الفائق ، ويلبس فوقه دلقا متسع الأكمام طويلها مفتوحا فوق كتفيه بغير تفريج سابلا على قدميه ، ويتميز قضاة القضاء الشافعى والحنفى بلبس طرحة تستر عمامته وتنسدل على ظهره ، وكان قبل ذلك مختصا بالشافعى ، ومن دون هذه منهم تكون عمامته الطف . ويلبس بدل



العوالم .



عالمة .

الدلق فرجية مفرجة من قدامه من أعلاها الى أسفلها مزررة بالأزرار ، وليس فيهم من يلبس الحرير ولا ما غلب فيه الحرير . وان كان شتاء كان الفوقاني من ملبوسهم من الصوف الأبيض المطلي ، ولا يلبسون الملون الا في بيوتهم ، وربما لبسه بعضهم من الصوف في الطرقات ، ويلبسون الخفاف الأديم الطائفي بغير مهاميز . » .

ويستمر الأستاذ (سعد الخادم) قائلا : « وذكر ابن بطوطه فيما شاهده من أزياء القضاء في مصر ان قاضي الاسكندرية عماد الدين السكندري كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمائم المعتاد لبسها اذ ذاك وقال : لم أر في مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها ، رأيته يوما قاعدا في صدر محراب ، وقد كادت عمامته أن تملأ المحراب . » .

ونلاحظ على نفس الصورة التي أوردها الأستاذ (سعد الخادم) تحت شكل رقم ١١ ص ٦٣ من كتاب (الأزياء الشعبية) تعليقا قال فيه الأستاذ (سعد الخادم) ما يلي : « منظر لقاضي القضاة بملابسه الرسمية كما كان في منتصف القرن الماضي ، ويلاحظ أنها تتكون من معطف أو جبة من الجوخ أو الحرير بحافتها فراء يغلب أن يكون من نوع السمور . أما العمامة فنتبين من الرسم مدى ضخامتها واختلاف مظهرها عن الأنواع الأخرى المألوفة في الوقت الحاضر . » .

اذا فالفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) قد استقى معلوماته من الأستاذ (سعد الخادم) حينما علق على الصورة التي رسمها الفنان الانجليزي (لويجي ماير) والتي عنوانها (أحد البكوات المصريين) على انها لأحد القضاة أو لقاضي القضاة ، وسواء أكان الموضوع هو زي القاضي أوزي أحد البكوات المصريين ، فاللوحة تعبر عن زي أحد أفراد علية المجتمع المصري في القرن التاسع عشر تمام التعبير على الرغم من الاختلافات الطفيفة في كلتا الصورتين !

زي الشيوخ : [صور أرقام ٣ ، ٤ ، ٥]

اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) بابراز أزياء الشيوخ ورجال الدين وطلاب العلم الأزهري في لوحاته الفنية . فهناك زي لأحد المشايخ من طبقة الأغنياء يختلف عن زي الشيخ العادي ، ويختلف كذلك عن زي طالب العلم بالأزهر ، وبصفة عامة فان الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) يؤكد هنا على التفرقة في الزي وفقا لاختلاف الطبقة الاجتماعية .

وهذا المفهوم نراه واضحا في كتاب « الملابس المملوكية » الذي ألفه (ل.ا. ماير) وترجمه الأستاذ (صالح الشيتي) في ص ٩٠ ، حيث يقول : « ... وبصفة خاصة كانت ملابس طائفة رجال الدين من المسلمين تستند الى الطبقة التي ينتمي اليها صاحبها في الهيئة الاجتماعية ، أو المركز الذي يشغله في خدمة الحكومة . » . [انظر الى شكل رقم (١) لبيان زي موسر] .

ويلاحظ على ابداع الفنان الدكتور (عبد المنعم علواني) فروق واضحة ، فطالب العلم بالأزهر ثوبه ينم عن فقر واضح وتخال الجبة كأنها قطعة ثوب من ثياب الفلاحين الزرقاء ، وكل الاختلاف عنها أنها مشقوقة من عند النصف طوليا .. !

أما الشيخ العادي ، فالزي الخاص به أكثر كلفة ألوانه الصفراء والخضراء والبيضاء تنم عن سعة واقتدار مادي ، في حين أن زي الشيخ الثري تنم عن سعة وبحبوحة مادية خاصة تلك العباءة البنية اللون الداكنة والتي تغطي ثوبا داخليا أحمر فاتح ، وكأنما أراد الفنان بهذين اللونين المتناقضين أن يحقق المقولة التي تقول : (وبضدها تتميز الأشياء) !

وعن زي رجال الدين يقول (ل.ا. ماير) في كتابه (الملابس المملوكية) في ص ٩١ ما نصه : « ... وكان من المألوف أن يرتدي المشايخ (دلقا) dilg فوق ملابسهم له أكمام متسعة وهو مفتوح فوق الأكتاف بغير فتحة خلفية أي من غير (تفريج) ، وكان هذا الدلق مسترسلا حتى القدمين أي سابلا . » .

ويقول : « وكان رجال الدين من الطبقة الأدنى يضعون فوق رءوسهم عمامة أكثر أناقة ، ويرتدون بدلا من (الدلق) فرجية مفتوحة أي (مفرجة) من الأمام من أعلا حتى الذيل ، ومزودة بصف من الأزرار . وجرت العادة أن يرتدي العلماء في

المؤتمر القومى لأطلس الفولكلور المصرى



- الأستاذ / خليل الزوادى وكيل وزارة الإعلام بدولة (البحرين) خلال إلقاءكلمته عن أطلس الفولكلور



- الأستاذ / صفوت كمال خبير الفنون الشعبية فى تعقيبه على بعض ما عرض ضمن البحوث





ـ الأستاذة الدكتورة / علياء شكرى (مصر) والأستاذة / مندوبة (الأردن) والأستاذ الدكتور / صلاح الراوى .

فِرقةُ أذربيجان للفنون الشّعبيّة









* قدمت فرقة أذربيجان للفنون الشعبية الروسية عدداً من الرقصات منها رقصة التحية ، الطبال والعروس

رؤية لأزياء
القرن التاسع عشر في مصر



الفنان عبد المنعم حلوان



• زى الوالى



• زى شيخ من طبقة الأغنياء



• زى عادى لأحد المشايخ



• زى فلاح مصرى

• زى طالب أزهرى



• زى رجل فقير





• زى عالمة



• زى القاضى



• زی مکاری سائس



• زی جزار



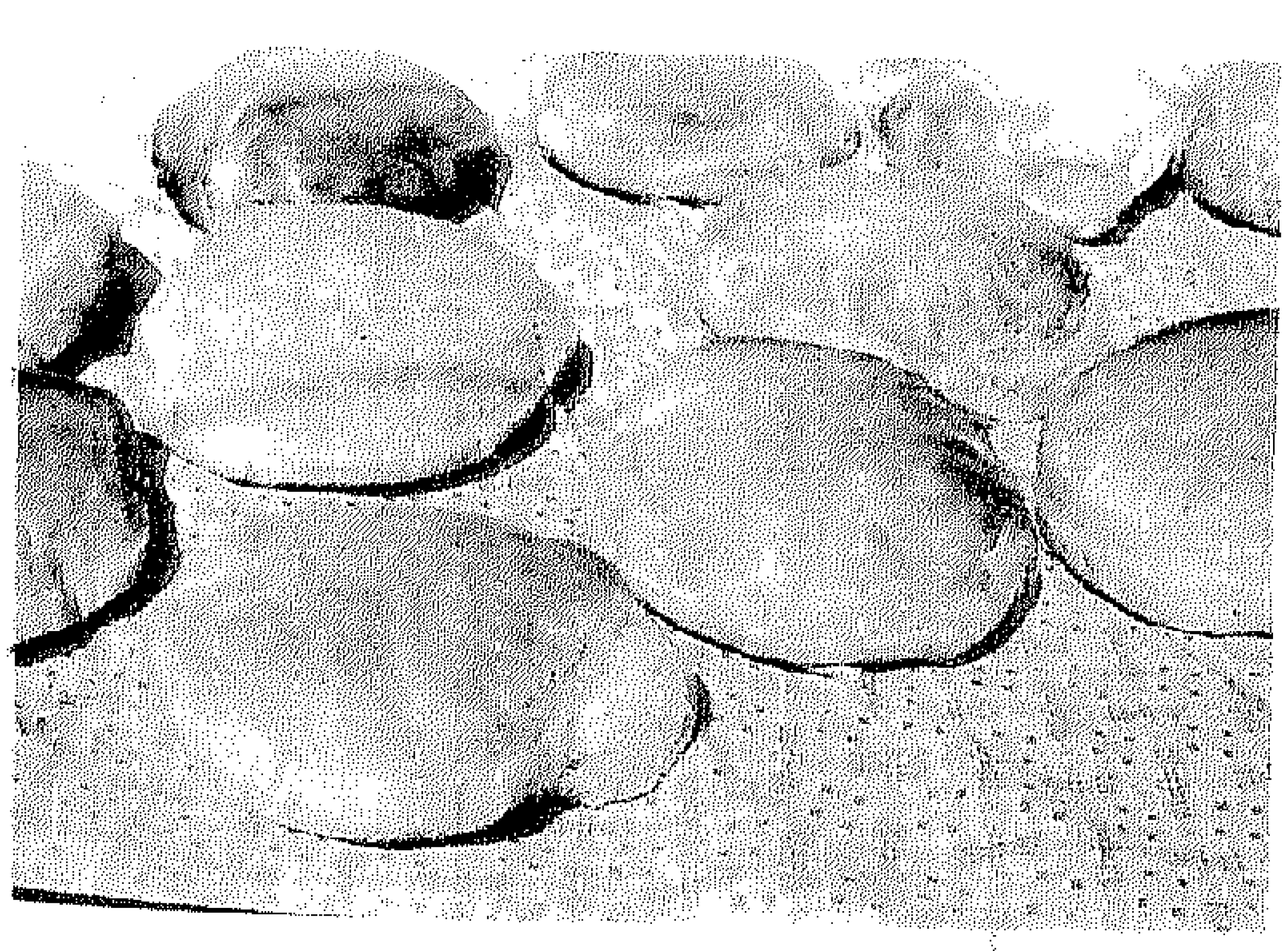
* زى سائس



* راقصة

الخبز في مصر القديمة





الشتاء ملابس من الصوف الأبيض الملطي ، أما الملابس الملونة فلا تلبس الا في منازلهم فقط ، أو بمناسبة السفر ، وكان من المألوف أن يرتدوا أحذية من نوع (الأخفاف) مصنوعة من الجلد الطائفي ، بدون مهاميز • « •

وكما اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى معرضه باظهار الطبقات الاجتماعية الغنية اهتم كذلك بابراز الحرف الشعبية والمهن التى كان يقوم بها أو يمارسها أغلبية الناس [العاديين منهم] ، ومن ذلك :

زى الفلاح المصرى : [صورة رقم ٦]

لم يحدد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى زى الفلاح المصرى المنطقة التى يمثلها ، أهى وجه قبلى أم وجه بحرى ، وان كان الغالب على صاحب الزى أنه من وجه قبلى •• !

ونشك أن يكون هذا الزى هو زى العمل فى الحقل ، فهو شبيه بزى الزيارة أو الفسحة أو المناسبات الهامة فى حياة أهل الصعيد ، وهذا واضح من خلال (التلفيحة) التى تغطى الرأس والرقبة وتتدلى حتى الثلث الثانى من الجلباب الأخضر الذى يرتديه الفلاح !

واذا رجعنا الى ما كتب عن ثياب الفلاحين فى ذلك العصر فسنجد فقرة كاملة تصف ذلك الزى عند كل من الأستاذ (سعد الخادم) فى كتابه (الأزياء الشعبية) ص ٣٠ ، كما نجدها أيضا عند (كلوت بك) فى ص ١٣٧ جـ٢ من كتاب (لمحة عامة الى مصر) • ترجمة (محمود مسعود) ـ طبعة دار الموقف العربى •

يقول (كلوت بك) عن ثياب الفلاحين : « ثياب الفلاحين فى الدرجة القصوى من البساطة ، اذ تنحصر فى قميص وسروال من الكتان ، يعلوهما قميص أزرق سابغ يسمونه (العرى) ، يضبطونه حول الجسم بنطاق من الجلد أو القماش ، وقلنسوة الفلاح صنف من طربوش أبيض أو رمادى يعرف باللبدة ، وفى الشتاء يلبسون بدلا من العرى عباءة صوف واسعة الأكمام تسمى عندهم بالزعبوط • »• [انظر الى شكل رقم ٢]

زى الطبقة الفقيرة : [صورة رقم ٧]

نلمح البساطة فى زى الطبقة الفقيرة الذى رسمه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ، فهو مجرد جلباب عادى بنى اللون ، له فتحة فى الصدر تبرز منها فانلة أو قطعة ملابس داخلية ، وحزام غير عريض من اللون الأخضر ، وعمامة تبدو من نفس قماش الجلباب •

وأبرز الفنان ما فى زى الطبقة الفقيرة من اتساع كم الجلباب بدرجة كبيرة ، وفتحتين فى أسفل جانبى الجلباب يظهر منهما الرداء السفلى الداخلى بلونه الأبيض • وهذا الزى لا يختلف كثيرا عن الواقع وقتها [انظر شكل رقم ٣]

زى المكارى السائس : [صورة رقم ٨ ، ٩]

فى معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علونى) أكثر من لوحة فنية تظهر المكارى أو السائس فى العصر المملوكى فى مصر ، ففى احدى اللوحات نرى السائس يرتدى صديرى وسروال وحزام عريض وعمامة غير محكمة الربط ، وفى ثانية نرى السائس يرتدى (اليلك) ، وهو الصديرى المعروف فى ذلك العصر ، فى حين تبرز فتحتان من خلف الصديرى ، ويمسك فى يده بعصا • ويقول أحمد أمين عن زى السائس فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد » ما نصه : « هو رجل يلبس صديريا وسروالا فيتحزم على السروال ، ويمسك بيده عصا طويلة ، وكان يتقدم عربات الأغنياء • » •

ولا يختلف زى السائس عند الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى كثير عن نظيره فى كتاب « وصف مصر » ، والذى رسمه الفنان الفرنسى (كونتيه) فى اللوحة A من لوحات الملابس والوجوه •

زى الجزار و القصاب : [صورة رقم ١٠]

خفف الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى زى الجزار أو القصاب ، لما تقتضيه من حرية الحركة لدى الجزار ، حتى لا يعاق عند قيامه بعمله فى النحر ، وأظهر الحزام العريض الذى يلف وسطه بالقماش والجلد لتثبيت السكين • وطبيعى ان يظهر ذراعاه عاريين تماما •• !

بينما ارتدى صديرى مقفل بلا أكمام وسروالا •

زى العوالم والراقصات : [صورة رقم ١١ ، ١٢]

اذا كان الفنانون المستشرقون قد تعمدوا اظهار العوالم والراقصات فى مصر ، نقلا عن واقع كان قائما وقتها فى القرن التاسع عشر ، أو تزييفا له، برسمهن عراة الصدور تماما فان الأمر جد مختلف عند الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ٠٠ ! [انظر شكل رقم ٤ ، ٥ ، ٦]

فقد تكشف العالمة عن مساحة صغيرة من بطنها ولا تكشف الثدى على الاطلاق ٠٠ !

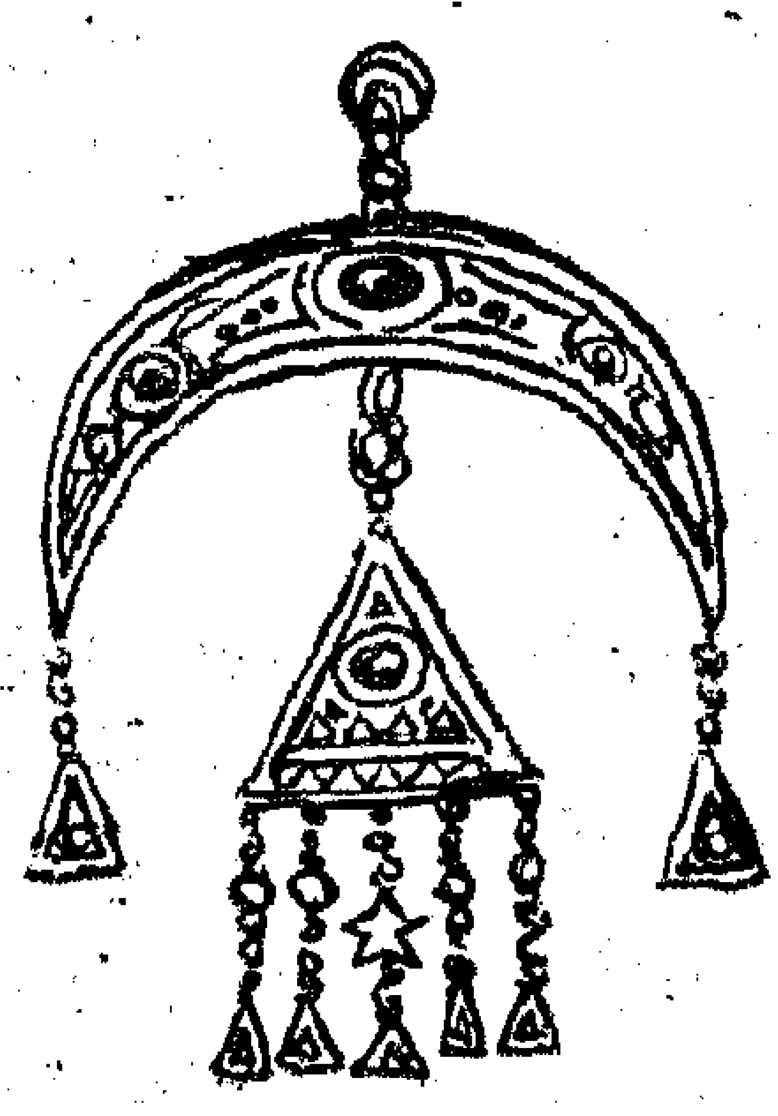
فالعالمه المصرية عند المستشرقين الأوربيين تثير الغرائز ، فى حين عند فناننا الدكتور (عبد المنعم علوانى) هى مجرد (موديل) أو عارضة أزياء فى ديفليه ٠٠ !

وهى عنده أيضا تغطى شعرها ، حتى ولو بمجرد قطعة قماش شفاف ٠٠ !

ولوحات الفنان فى معرضه عديدة ومتنوعة ، وتشهد له بالبراعة والحس المرهف لا شك ، وكان هذا المعرض فرصة كبيرة لكى يرتاده طلبة الفنون بمختلف اتجاهاتها ، فهو يحقق المتعة الرفيعة للعابر ، كما يثير التأمل للدارس والمهتم ، وكم كان الحزن فى داخلى كبيرا لندرة الرواد ، فهل كان القصور فى وسائل الدعاية والاعلام ؟ أو كان القصور بسبب عدم الاهتمام ؟!

وسواء أكان هذا السبب أو ذاك فى ندرة المرتادين ، فان ذلك لا يقلل أبدا من ابداع فنان له قيمته ، وقبل ن أنصرف وأنا أشد على يد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) لمحت بضعة أسطر خطت فى دفتر وضع عند باب الخروج تقول : « **الدكتور عبد المنعم علوانى ٠٠ للتهنئة الكبيرة بعمل هام جدا ، لابد أن نرى أنفسنا ، لابد أن نؤرخ لأنفسنا ، ولعاداتنا وتقاليدنا ، لابد أن نعرف تاريخنا من كل الوجوه ٠٠ هذه ضرورة من ضرورات التطور ٠٠ مبروك ٠٠٠ طارق على حسن ، ١٤/٧/١٩٩٠ ٠** » ٠

وانصرفت وقد بعثت فى كلمة رئيس الأوبرا نوعا من الأمل ٠٠ !



فرقة أذربيجان للفنون الشعبية في دار الأوبرا المصرية

منى نجم

على مدى تسعة أيام استضافت دارالأوبرا المصرية فرقة أذربيجان للفنون الشعبية الروسية فى الفترة من ٣ الى ١١ سبتمبر ١٩٩١ • وتاتى زيارة الفرقة الى مصر فى اطار جولتها الفنية لكل من هولنداوبلجيكا وألمانيا وأسبانيا وبعض الدول العربية ، مثل سوريا وليبيا والجزائرولبنان •

وفرقة أذربيجان للفنون الشعبية هىفرقة الدولة الرسمية للرقص والغناء بجمهورية أذبيجان (وهى احدى جمهوريات الاتحاد السوفيتى) •

تأسست الفرقة عام ١٩٥٠ ويتكون أعضاؤها من ٣٦ راقصا وراقصة •

وبدأت الفرقة عروضها بالخارج منذ عام ١٩٥٨ ومنذ ذلك الوقت توالت عروضها فى أسبانيا والنرويج وألمانيا وبلجيكا والهند والنمسا ، كما اشتركت فى العديد من مهرجانات شعوب أسيا فى طشقند ، ويرجع الفضل فى هذا الى مؤسسها ومصمم رقصاتها والمدير الفنى لها «رامزميرشيلى» الذى حصل على لقب « **فنان الشعب** » بالاتحاد السوفيتى •

والموسيقا الأذربيجانية مثلها مثل الموسيقا العربية تعتمد على المقامات الموسيقية التى تتفق تقريبا فى بعض الأسماء ،وبعض الأبعاد الموسيقية مع المقامات العربية فنجد من بينها المقامات الأذربيجانية مثل الاست والسيكا والكرد والجهاركاه ،وتعرف المقامات الموسيقيةالأذربيجانية فى أذربيجان بأسم موجام • وحين نستمع لهذه الموسيقا الشعبية نحس للوهلة الأولى بأن الحانه التى تتدفق فى يسر وسلاسة ليست غريبة علينا وان ايقاعاتها القوية البارزة ونبراتها الشجية المؤثرة • تكاد تتشابه مع ايقاعاتنا العربية ، التى تتردد فى أسماعنا باستمرار • لذلك نتعايش مع ما نستمع اليه من الفن الشعبى الأذربيجانى ونحس به ونقبل على سماعه ونتجاوب معه ، رغم أن الفنون الشعبية للشعوب فنون مميزة وان لكل شعب من الشعوب الحانه الخاصة ، التى تعكس طبيعته فى موسيقاه الشعبية التى تظهر فى الايقاعات وفى الألحان الا انها تتشابه الى حد كبير مع الموسيقا العربية فى بعض الجمل اللحنية والايقاعات •

والموسيقار الأذربيجانى « **فيكرت اميروف** » قد أستغل بعض المقامات فى عمله الكبير « **المقامات السيمفونية** » **عام ١٩٤٨**٠الذى يعتمد على استغلال المقامات الموسيقية الأذربيجانية فى عمل سيمفونى٠

كما استغل كونشير للبيانو والاوكسترا فى الحان عربية تتضمن لحنين للفنان محمد عبد الوهاب ٠

وخلال زيارة هذه الفرقة لمصر قدمت عدة رقصات فولكلورية بأزياء شعبية تتميز بالعديد من النقشات والأشكال والوحدات الزخرفية المطرزة ذات الألوان الشعبية الزاهية ومن هذه الرقصات رقصة « **الطبال** » ورقصة « **الدفوف** » ورقصة « **الألعات الريفية** » ورقصة « **الحصاد** » ورقصة « **الشجعان والدب** » ورقصة « **بيت الريف** » ، ورقصة « **راعى الغنم** » ورقصة « **العروس** » ، بالاضافة الى **مسابقات الشباب** ، ورقصة « **البنات** » ورقصة « **الفرسان** » ورقصة « **الفلاحة وجرتها** » ٠

وفى النهاية قدمت الفرقة رقصة « **التحية** » وكلها رقصات مستوحاة من البيئة الشعبية فى منطقة أذربيجان وهى معبرة بصدق عن الحياة والمعيشة هناك بايقاعها السريع وعروضها الفنية الملفتة للنظر والملابس شديدة الابهار وذلك بمصاحبة الغناء الذى يقترب من الغناء التركى الشرقى الأصيل ٠ وهو ما يتواصل مع التراث الموسيقى الشرقى العربى ، كما يتلاقى فى طابعه اللحنى العام مع الثقافة الشعبية للمنطقة العربية٠

ments with the customs and traditions of man in society.

* * *

Then, **Mr Essam El-Din Hussein Abul-Ela writes about «The Arab Folk Theatre».** In his article, the writer deals with the search for the characteristics of Arab folk theatre.

* * *

Next, Mrs Omayma Mounir Gado writes about Family and Marriage in Egyptian Proverbs». Through a number of Egyptian proverbs the writer reveals forms of social relations prevalent in Egyptian families, since proverbs are a direct expression of the humar experience in life.

* * *

Writing about **«Fables in Saudi Arabia» Dr Kamal El-Din Hussein offers examples of Saudi Arabian folk tales.** Dr. Hussein explains these folk tales and analyses them in comparison to other Arabic folk tales.

* * *

Another example of folk tales is the one presented by Prof. Abdel-Tawab Youssef. He presents the Kuwaiti folk tale «The Fish with 99 Colours» which be rewrites in his artistic literary style

* * *

Next, Dr Shawqi Abdel-Qawi Habeeb presents a brief study about «Al Hantoor - The Horse-Cab», illustrations were done by Mrs Sonya Waley El-Din. The writer points out to the fact that this means of transportation had its social significance in the past.

* * *

Mr Abdalla Kamal Moussa presents a a study on «The artistic shapes of pottery sieves in jars for water» as a type of islamic art in Egypt.

* * *

About **«Bread in Ancient Egypt»** writes **Mrs Eman El-Mahdy, discussing the methods of bread-making in ancient Egypt and its role in the Egyptian folk culture.** The study also refers to the cultural continuity as revealed through bread-worship and its respect in Egypt since times immemorial.

Prof. Ezz El-Din Ismail Ahmed writes about «African Arts». In his articl e he deals with the function and artistic role of these arts, and the fact, that they form an essential part of African artistic and folk heritage.

* * *

It is **«The First Conference on the Egyptian Folklore Atlas» that** Mr Abdel Aziz **Rifaat** presents a review of the studies and discussions held during this Conference, which took place in Ismailiya in September 1991.

* * *

Mrs Mona Negm writes about the performances of the «Azerbaijan Fatk Lroup», whose performances were presented in the Opera House «The National Cultural Centre.»

* * *

Next, **Mr Ibrahim Hilmi descriges the the Exhibition of Dr Abdel Monem Elwani** which was held recently in the Art Gallery of the National Cultural Centre. In the Art Gallery of the National Cultural Centre. In his works, the artist has presented his vision of costumes in Egypt during the 19th century.

* * *

Finally, **Mrs Fatma Ahmed Ibrahim writes about the travels of the famous orientalist «John Lewis Burckhardt» in Arab countries** and how he was recording the life and folklore of Arabs in the 18th and beginning of 19th century.

* * *

THIS ISSUE

This Issue presents a variety of studies on folk literature, folk music and songs as well as folk costumes. This Issue opens with a valuable study by Prof. Abdel Ghaffar Mekkawy on «The Complaint of Babylonian Job», in which the writer analyzes and explains the Babylonian poem «I Shall Praise the God of Wisdom.» Prof. Mekkawy dedicates this study to his friend, Prof. Farouk Khourshid whom be calls «Job's companion».

In addition to the accurate, academic analysis of the text of this famous Babylonian poem **«I Shall Praise the God of Wisdom»**, the study presents a brief account of «The Sumerian Job» — a poem which has not yet been finally translated, and on which specialists are still working.

This study also refers to **«The Hebrew Job»** who, like other two **«Jobs»** (who are a thousand years older) portrays the man who endures much suffering and trouble but does not lose the faith in God. The study abounds in examples from the texts together with their analysis.

* * *

Next, there is a study by **Dr Gharraa Mehanna on «Symbolism in Folk Tales».** The writer deals with the symbolic meanings of certain statements in folk-tales ; in the sense that a symbol refers to ambigious and unknown subjects. A tale is told in a symbolic language expressing the sub-conscious3 Characters and events in folk tales are closely connected with psychological archetypes. And the folk tales all over the world incorporate cenrtain general symbols and themes, or archetypes that are common to humanity at large, and which are embedded in the depth of the human subconscious as well as in man's memory everywhere and always.

* * *

Prof. Mahmoud El-Nabawi El-Shal writes about «Folk-Songs in the Life of the Society and in Plastic Art». He defines the folk songs as being the effective songs which are in themselves the outcome of the public's emotions, and which answer their expectations. Prof. El-Shal offers examples of these songs which are sung in some public and family occasions.

* * *

Next, **Dr Zein Nassar presents a study of «Folk and National Elements in the Works of Some Egyptian Composers».** It is an analy devoted to the efforts exerted by a group of Egyptian composers in making use of and incorporating elements of authentic Egyptian folk and national music in some of their modern musical works.

According to Dr Nassar, Egyptian composers have discovered in the Egyptian folklore a great source of artistic inspiration. This has been achieved by the use of folk melodies, folk instruments or certain local instruments which chiracterize each area.

* * *

Next, we have a description of **a Nubian Dance called «Aragheed» by Mr Mohyi El Din Shereef,**, who is considered one of the trustful and knowledgeable people in the Nubian folklore. In his articles, Mr Shereef reveals the entanglement of environmental ele-

الأسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٤٠ ليرة ، لبنان ١٠٠٠ ليرة ، الأردن ٧٥٠ فلس ، السعودية ١٢ ريال ، اليمن ٣٥ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، ليبيا ٦٠٠ر١ دينار ،تونس ٢٠٠٠ مليم ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، قطر ٨ ريال ، الكويت ٧٥٠ فلس ، البحرين ٨٠٠ فلس ، الامارات العربية ٨ دراهم، سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة ، غزة/الضفة/القدس ١٢٥ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرشا . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٤ر٩ دولار للأفراد ، ١٨ر٨ دولار للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ٤ دولارات ، وأمريكا وأوربا ١٢ دولارا .

المراســلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة . تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .

A Quarterly Magazine, 34

Issued by : Generall Egyptian Book Organization, Cairo

Dec. 1991



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh


Dr. Mohammed El-Gohari

D.r Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع
١٩٩٢/٦٢٨٣


FOLKLORE

الفنون الشعبية



العدد ٣٥ : ٣٦
يناير ـ يونيو ١٩٩٢
الثمن ١٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة:
أ. د. سمير سرحان

رئيس التحرير:
أ. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير:
أ. صفوت كمال

الإشراف الفنى:
أ. عبد السلام الشريف

العدد ٣٥ ـ ٣٦

يناير ـ يونيه ١٩٩٢

فهرس

الموضـــوع	الصفحة
هذا العدد	٣
● الدراسات الأكاديمية الى أين ؟ — صفوت كمال	٩
● رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع — محمود النبوى الشال	١٢
● النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية — د. أحمد شمس الدين الحجاجى	١٥
● ليلة رؤية هلال رمضان — ابراهيم حلمى	٣١
● المسحراتي — سميح شعلان	٤٢
● الحج الى مكة فى العصر المملوكى — عبد الله الكاوى ـ ترجمة : محمد الشال	٥٨
● محمد ناجى والعودة الى الجذور — محمد فتحى السنوسى	٧٦
● مع مئوية ميلاد مختار — محمد المهدى	٨٥
● الفنون الشعبية والسياحة — جودت عبد الحميد يوسف	٩٠
● دراكولا بين الحقيقة والخيال — ابراهيم كامل أحمد	٩٦
● الأراجوز — حاتم توفيق	١٠٠
● آلة الطنبورة فى قطر — فيصل ابراهيم التميمى	١٠٥
● مكتبة الفنون الشعبية :	
ـ النوبيون فى مصر — هورست جارتيز ـ ترجمة : سيد جاد	١٠٩
● جولة الفنون الشعبية :	
ـ المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية — نشات نجيب حنا	١٢٣
ـ دراسات اكاديمية عن الفولكلور المصرى — مصطفى شعبان جاد	١٢٨
ـ الموت والمأثورات الشعبية — أحلام أبو زيد رزق	١٣٨
This Issue	١٤٢

العدد ٣٥ ـ ٣٦ يناير ـ يونية ١٩٩٢

● الرسوم التوضيحية :
ـ محمـد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
نشات نجيب حنا

● صـورتا الغلاف :
نمـاذج من الأزياء والحلى الشعبية
فى سلطنة عمان

تصوير : صفوت كمال

هذا العدد

يتضمن هذا العدد العديد من الدراسات التى تختص بمجـالات من الابداع الشعبى الأدبى والتشكيلى والدرامى وانماطا من توظيف عناصر من هذا الابـداع الشعبى فى حركة الفنون التشكيلية القومية المعاصرة التى تتمثل فى اعمـال الفنان محمـود مختار والفنان محمـد ناجى وتعريفا بما تم فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية فى بورسعيد وكـذلك عرضا لعدد من الدراسـات الأكاديمية التى تناوله موضـوعات من المأثورات الشعبية المصرية ويستهل هـذا العدد الأستاذ صفوت كمال بمقال يحيط بابعـاد مشكلة هى فى : طليعـة مشـكلاتنا الأجدر بالاهتمام ، وعنوانه « الدراسات الأكاديمية الى أين » ؟؟

فخلال العشر سنوات الأخيرة ـ كما يقـول الأستاذ صفوت كمال ـ انجز عدد غير قليـل من الباحثين والدارسين الكثير من الدراسـات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون والمأثورات الشعبية فى قطاعات متعددة من المجتمع ، وذلك تحت اشراف أساتذة أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصـعيدين المحلى والدولى ، بغـرض الحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراه فى الآداب أو الفنون أو الدراسات الاجتماعية ٠

وهذه الدراسات الأكاديمية تزخر بها مكتبات كليات الآداب بجميع اقسامها وكليات الفنون ٠ والقليل ، بل والنادر منها ، هو الذى نشر ، ومعظمها لم ينشر بعد ، وبالتالى لم تتم الاستفادة من هذه الدراسات الاستفادة الواجبة ، عـلى الرغم من المجهودات التى بذلت فيها ، وعـلى الرغم من أنها ليست بمعارف هامة فحسب ، بل هى أسـاس من أسس التخطيط الثقـافى والاقتصادى ، لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى ، والقـدرات الكامنة ، لابناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب والأجيال ٠

يضرب الأستاذ / صفوت كمال أمثلة من هذه الدراسات ، ويطـرح اقتـراحات للعمل على الاستفادة منها ، وكيفية التعاون المثمر والخلاق فيما بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى من اجل دفع عجلة التنمية على أساس سليم وموضوعى، تاركا المجال مفتـوحا ، مع ذلك ، لاقتراحات وحلول اخرى ايجـابية ٠ ومن المؤكد انه ليس بوسعنا الا أن نقول معه : هل من حلول ايجابية لهذه المشكلة مخلصة لوجه الله والوطن ٠

وعن « رعاية التراث الشعبى وحمـايته من الضياع » يأتى مقال الأستاذ محمود النبوى الشال حاملا بعض الاقتراحات البناءة لحمـاية ورعاية تراثنا الشعبى لكى يحقق دوره الأصيل فى مجتمع اليوم ٠

وعمـلا على تفـادى العثـرات يرفد كل مقترح ببيـان يوضح فيه أهميتـه ، ودوره

ومتطلباته ، وكيفية تنفيذه ، وتفعيل معطياته، وغير ذلك مما يعكس أهمية التراث الشعبى وضرورة التعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه.

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور / احمد شمس الدين الحجاجى عن « النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية » .

وفيها يؤكد الدكتور الحجاجى على أنه لا يوجد بطل لسيرة من السير الشعبية العربية لم يرتبط ميلاده بالنبوءة ، فيما عدا الظاهر بيبرس الذى لم تكن النبوءة بمصيره سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد أن اختطف من أهله وبيع ، وقد جاءت النبوءة لحظة مرضه فى عبوديته لتنقذه من عذابه ، وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة لميلاد جديد لابن الملك المريض .

والنبوءة ليست قاعدة تنفرد بها السير الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا فى بنيتها القصصية ، من ذلك : النبوءة الخاصة باخيل وكعبه ، والنبوءة الخاصة باوديب ، وغير ذلك.

ويوضح الدكتور الحجاجى بأسلوبه الأدبى المتميز دور النبوءة فى اخراج البطل من حيز الانسان العادى الى حيز الانسان الأسطورى ، أى : من الواقعى الى الأسطورى ، والوسائل التى يتم بها التعرف على النبوءة ، وارتباط النبوءة بالمكان والزمان . ولما كانت الرؤيا احدى الوسائل الهامة للنبوءة ، فان الدكتور الحجاجى يبدأ بها محددا أنواعها ، وشروطها ، وأضعفها ، وأصدقها ، ثم يأخذ فى تتبع الرؤيا فى السير الشعبية « حمزة البهلوان، ذات الهمة، الظاهر بيبرس » كاشفا بذلك عن ارتباط النبوءة بوجود البطل ومصيره ، والدور الذى سيقوم به فى حياته . وليس فى مقدور البطل ، ولا فى مقدور أى انسان ، أن يعوق النبوءة عن أن تتحقق .

وفى العدد القادم تواصل المجلة نشر بقية هذه الدراسة القيمة .

وعن « ليلة رؤى هلال رمضان » تأتى دراسة الأستاذ / ابراهيم حلمى تحمل طابعا تاريخيا يرصد التغيرات التى ألمت بهذه الظاهرة منذ صدر الاسلام وحتى وقتنا الحالى .

وليلة الرؤية فى العصر الحديث بموكبها الشعبى الاحتفالى اليتيم - على حد تعبير الكاتب - ليست مقتصرة فقط على مدينة القاهرة كما هو واضح من حديث الكاتب . بل أن الأمر فى بعض قرى مصر يختلف تماما ، اذ لا تزال لهذه الظاهرة احتفالاتها الشعبية التى لا تختلف فى مظاهرها كثيرا عما وصفها المستشرق الانجليزى ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم » ، وبخاصة فيما يتعلق بموكب الحرفيين ، الذى يسبقه شيخ طريقة من الطرق راكبا على حصان وخلفه مريدوه واتباعه ، وفرقة موسيقية ، وجنود لتنظيم الموكب الذى يخلب اللب باستعراضاته الراقصة فوق عربات الحرفيين ، وتجمعات المشاركين من أعضاء القرية فى الاحتفال . . والاحتفال برؤية هلال رمضان تتوافر فيه جوانب عديدة من أشكال الاحتفالية الشعبية بمختلف فئات المجتمع .

ويلى دراسة ابراهيم حلمى دراسة أخرى عن المسحراتى ، وهى دراسة ميدانية يقدمها الأستاذ سميح شعلان عن « المسحراتى » فى مدينة بورسعيد .

يتعرض فيها للعديد من جوانب هذا الموضوع، والعلاقة فيما بين المسحراتى وزبائنه ، وفيما بين مسحراتى الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد ، ثم يعرض للاقوال الفنية المصاحبة لعملية التسحير فى منطقة الدراسة من مديح ، وقصص غنائى (دينى وفكاهى) ، وتحية ، ووداع ، وتنبيه جماعى (وذلك فى مقابل التنبيه الفردى الذى يتمثل فى مناداة المسحراتى لكل فرد باسمه) . كما يبدأ الدراسة بنبذة تاريخية موجزة، ويرفدها نخاتمة يوجز فيها للنتائج التى أسفرت عنها هذه الدراسة آملا أن تكون باعثة الى مزيد من البحث فى كافة اركان هذا الموضوع .

يلى ذلك ترجمة اضطلع باعبائها الأستاذ / محمد الشال لموضوع « الحج الى مكة فى العصر المملوكى » بقلم : عبد الله انكاوى ، حيث قويت مكانة كل من القاهرة ودمشق كمركزين يتجمع فيهما الحجاج من جميع أنحاء الامبراطورية المملوكية ، وكذلك من انحاء العالم الاسلامى الأخرى ، لينطلقوا منهما الى مكة تحت رعاية السلطان ٠

ونظرا للأهمية السياسية والاقتصادية المتصلة بقوافل الحج من هاتين المدينتين ، فقد اولى المماليك اهتماما خاصا لتنظيم هذه القوافل ، ورعايتها ، واختيار الرسميين الذين يصحبونها، كما أخذ « المحمل » ، كرمز للحج ، يتعاظم دوره ، وتنفق على اعداده وتجهيزه كميات ضخمة من النقود ٠ والمقال يتعرض لكل هذه الجوانب بافاضة ٠ كما يحظى بمقدمة من المترجم يتعرض فيها بايجاز للحج ومراكزه فيما قبل العصر المملوكى حتى يكتمل تصور القارىء للموضوع بشكل جيد ٠

وعن محمد ناجى الفنان يقدم لنا الأستاذ/ محمد فتحى السنوسى موضوعا حواريا خصبا اجراه مع شقيقة المثال الراحل ٠٠ الفنانة التشكيلية عفت ناجى ٠

وفيه يتم حسم الاختلافات الشديدة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام وأسماء اللوحات، وكذا الأمر فى بعثات ناجى للخارج ، والتى تحفل بها الكتابات الكثيرة التى كتبت عنه ٠ هنا أيضا تتأكد أهمية الدراسات الميدانية وتتعمق بالتحضير الجيد للموضوع ، ولا يفوت الأستاذ السنوسى أن يرفق ترجمة لكلمة ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية الذى عقد ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا فى الفترة من ٧ : ١٣ اكتوبر عام ١٩٢٨ ٠ ومنها يتضح حب ناجى للفنون الشعبية ، وادراكه لأهميتها ووظيفتها ودورها الذى يمكن أن تلعبه فى الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية ٠

وعن المثال الفذ محمود مختار يكتب الأستاذ محمد المهدى « مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى ـ الخطوط الشابة والخيوط العتيقة » مبرزا براعة مختار فى أنه قرأ الطين العربى والطين المصرى ٠٠ والطين الماضى والطين الحاضر ٠٠ ثم خلطهما معا ٠ أو أنه فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدى التاريخ ، فجاءت خطوطه تجريدية ، الحانها من الماضى ، وايقاعها من الواقع ، وهارمونيتها من خبرة الفن الحديث٠ هكذا يأخذنا الأستاذ / محمد المهدى عبر مولد مختار ، ونشأته وبعثته الى باريس ، وحصوله هناك على قلادة الشرف الفرنسية ، والتكريم النقدى ، ليضعنا بعد ذلك فى قلب الدائرة الدرامية لمرض مختار وموته فى الثالثة والأربعين من عمره ، بعد أن ترك لمصر ثروة لا تقدر بثمن ٠

يلى ذلك مقال للاستاذ / جودت عبد الحميد يوسف عن « الفنون الشعبية والسياحة ـ رؤية فنية ٠٠ من النوبة القديمة » ٠

وهو مقال أوحت بفكرته سائحة اجنبية التقى بها الكاتب عند عودته من الأقصر الى القاهرة فى نهاية النصف الأول من عام ١٩٩١ ٠٠ سائحة افتقدت فى زيارتها لمصر الروح المصرية، والعمارة المصرية ، والأثاث المصرى ، والزى المصرى ، والطعام المصرى ٠٠ وتساءلت لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا سائحيهم يعيشون فى مصر حياة شبه أوربية ، أى لا هى أوربية ولا هى مصرية ٠ وكان سؤالها : أين طابع بلاد النوبة ؟٠ هو الأساس الذى بنى الكاتب عليه هذا المقال ، فتعرض للمجهودات التى بذلها المهندس المعمارى العالمى حسن فتحى فى الأربعينات ، وانشائه لقرية « القرنة الجديدة » بعد دراسة مستفيضة للعمارة النوبية ، وكذلك للمشروع الذى قدمه الكاتب فى الستينيات مستندا فيه على أصول تراثية حقيقية ، وحالت الظروف دون تنفيذه ٠ ومع دخول مشروعات القرى السياحية فى مصر دائرة الضوء فى السبعينيات، الا أن قرية سياحية نوبية واحدة ٠٠ بمعناها الحقيقى الذى يحمل التراث ٠٠ لم توجد فى مصر حتى الآن ، ولذا يتقدم الكاتب بثلاثة مقترحات يمكنها أن تخدم صناعة السياحة فى مصر ، هى بناء قرية سياحية نوبية ـ انشاء فندق سياحى

عائم يحمل طابع النوبة ـ اقامة متحف حى للنوبة القديمة ٠

فالسياحة فى أبسط تعريفاتها هى تسويق عناصر الثقافة ولن تزدهر ما لم تكن كذلك ٠

وعن « دراكولا » ، هذه الشخصية المرعبة ٠٠ المخيفة التى جسدتها السينما عن قصة بنفس الاسم لـ « برام ستوكر » ، يحدثنا الأستاذ / ابراهيم كامل أحمد ، كاشفا لنا عن جذور هذه الشخصية ، سواء على مستوى الواقع فى ترانسلفانيا خلال القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين ، حيث حكم الأمير «فلاد دراكولا» وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه المليء بالرعب ، وحيث قصة الكونتيسة « اليزابيث باثورى » مع الدماء ٠ أو على مستوى المعتقدات الشعبية للرعاة البدائيين فى جبال الألب الترانسفالينية ، حيث تمثل شعيرة « مص الدماء » جزءا حقيقيا من هذه المعتقدات ، وحيث تروج حكايات كثيرة تحكى عن اناس مسخوا ذئابا ، وعن مصاص دماء يجوس ليلا بحثا عن السائل الثمين مصدر الحياة (الدم) ، ويحصل عليه خلال استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابه فى عروق عنقه ٠ وهكذا تكون قد توفرت لـ « ستوكر » كل العناصر اللازمة لانشاء قصة تثير الرعب الى أقصى حد ، بما فى ذلك الاسم المنحوس للامير « فلاد دراكولا » أو « فلاد المخوزق » ٠

وعن « الأراجوز » يقدم الأستاذ / حاتم توفيق مشروع استبيان وضعه الباحث باشراف الأستاذ/ صفوت كمال ويأمل أن يتعاون معه عدد من الباحثين فى أكثر من مكان لجمع مادة شعبية موثقة حول الأراجوز ، نظرا لأهميته كرمز فنى من رموز الابداع الشعبى ، فى مجال من أكثر المجالات جدارة بالدراسة هو مجال الابداع الدرامى الشعبى ٠ وبخاصة أنه لم تتم للان دراسات ميدانية موسعة وشاملة لأشكال الابداع الشعبى الدرامى ٠

يلى ذلك دراسة الأستاذ / فيصل ابراهيم التميمى ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية ، عن آلة الطنبورة فى قطر » ٠

وهى دراسة مكثفة تتناول نشأن الألة، وماهيتها ومدى ارتباطها بآلة « السمسمية » فى مصر ، والاختلافات فيما بين الآلتين من حيث الحجم والصوت وصندوق الصوت والمقام الموسيقى وعدد الأوتار وصناعة الأوتار ومفاتيحها وريشة العزف وطريقة العزف وغير ذلك ٠ ثم يحدثنا الأستاذ فيصل التميمى عن الآلات المصاحبة لآلة الطنبورة فى قطر ، وكذلك الرقص والغناء ، ويقدم لنا بعض نماذج من كلمات الأغانى ، والأغراض الغنائية لها ، وما يرتبط بالملابس والرقصات والأغانى من رموز ومعتقدات ، ثم يختتم هذه الدراسة برأيه فى تطوير الفنون الشعبية ، ويرى أن خدش التراث بحجة التطوير عملية ممقوتة، لأنها تجنى على أحاسيس ومشاعر مبدعى هذه الفنون ، وان كان يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار والابداع اعتمادا على المؤصلات التراثية الخاصة بكل فن ٠

وقد عرض لنماذج من هذه الفنون وبخاصة ما قدمته الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية من نماذج فى المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية الذى أقيم فى مدينة بورسعيد الذى تقدم المجلة عرضا له فى جولة الفنون الشعبية التى يتضمنها هذا العدد ٠

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / سيد جاد ترجمة لجزء من كتاب « النوبيون فى مصر » ٠٠ هذا الجزء عبارة عن دراسة قيمة عن العمارة النوبية للمهندس المعمارى السويسرى هورست جاريتز ، قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسرى للاثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة أعوام : ٦٣ ، ٦٤ ، ١٩٦٥ ميلادية ٠

حيث تناول بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طرز العمارة النوبية فى النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر نموذجا من المنازل ، وربط تصميمها باعتبارات أساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية ٠ وغير ذلك ٠ كما يقدم المترجم كلمة عن الكتاب يوضح فيها محتوياته وأهميته كوثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين فى

مواطنهم ، وصـــورة حية متــكاملة للحضارة النوبية ٠

والمجلة اذ تنعى الأستاذ الأديب سيد جاد الذى وافته المنية حين مثول هذا العدد للطبع، تتقدم الى اسرته وقرائه باحر التعازى داعين الله ان يتغمده بواسع رحمته ٠

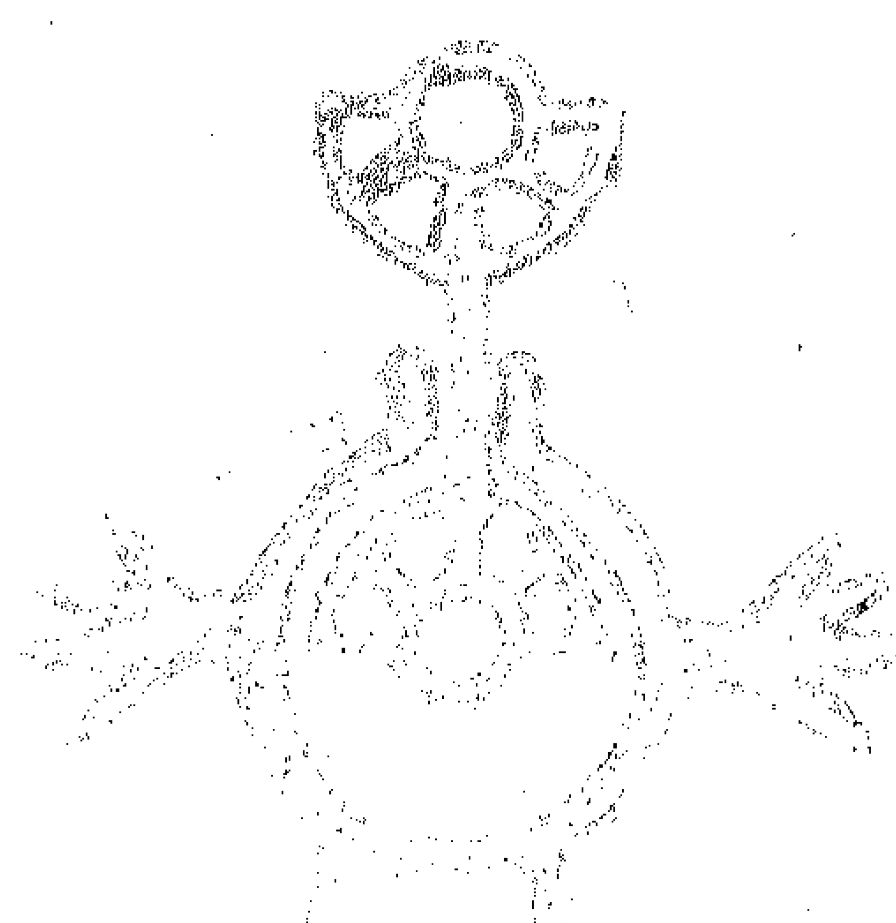
وفى جولة الفنون الشعبية لهذا العدد ينقل لنا الأستاذ / نشأت نجيب حنـــا وقائع « المهرجان الدولى الأول للموســـيقى الشـــعبية ـ فنون السمسمية» ٠ الذى عقدته الهيئة العامة لقصور الثقافة بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٢/١٢ الى ١٨/١٢/١٩٩١ ، مع التركيز بشكل خاص على الندوات العلمية وتوصيات المهرجان ٠

وفى ختام الجولة يقدم لنا الأستاذ مصطفى شعبان جاد عرضا لعدد من الرسائل العلمية التى تمت اجازتها خلال العام الماضى (١٩٩١) ٠

حيث تميزت هذه الرسائل بالتنوع ، سواء على مستوى ميادين الدراسة ، أو على مستوى أختيار الموضوع مما يحقق تعريفا علميا بمجالات متعددة من المأثورات الشعبية المصرية ٠

كما تقدم الأستاذة احلام ابو زيد عرضا لرسالة الباحث سميح شعلان التى تقدم بها للمعهد العالى للفنون الشعبية للحصول على درجة الماجستير ، وموضوعها « الموت والمأثورات الشعبية ـ دراسة ميدانية بقرية كفر الأكـــرم محافظة المنوفية » ٠

والمجلة اذ تقدم هذا العرض الموجز لهـــذه الرسائل الأكاديمية تسعى الى الكشف عن الجهود العلمية المبذولة فى معاهد أكاديمية الفنون وغيرها من الكليات بالجامعات المصرية وتأمل فى نفس الوقت أن تصدر ببليوجرافيا وافية عن الدراسات الأكاديمية المصرية التى اختصت بدراسة انماط المـأثورات الشـــعبية المصـــرية والعـــربية وموضوعاتها ٠



الدراسات الأكاديمية إلى أين؟

صفوت كمال

خلال العشر سنوات الماضية أنجز عدد غير قليل من الباحثين والدارسين العديد من الدراسات الأكاديمية عن موضوعات من الفنون الشعبية أو المأثورات الشعبية للحصول على درجة الماجستير أو الدكتوراة فى الآداب أو الفنون أو الدراسات الاجتماعية ٠

وقد تناولت هذه الدراسات قطاعات متعددة من المجتمع سواء أكان ذلك فى الصحراء الغربية أم فى شبه جزيرة سيناء أم عن سكان سواحل مصر فى رشيد ودمياط والاسكندرية والسويس أم عن محافظات الدلتا أو الصعيد أو الوادى الجديد ٠٠ والبحر الأحمر ٠٠٠ الخ ٠٠

واذا تأملنا هذه الدراسات الأكاديمية التى أفنى الباحثون سنوات طويلة فى اعدادها تحت اشراف أساتذة وعلماء أجلاء لهم مكانتهم العلمية على الصعيد المحلى والدولى ٠٠ سنجد أن هذه الدراسات تناولت بالبحث والتحليل العديد من الموضوعات الظاهرات الثقافية والاجتماعية والفنية مما كشف عن جوانب هامة من بنية الشخصية المصرية ، وقدراتها الابداعية وتواصل خبرات الانسان المصرى عبر القرون ٠ سواء أكان ذلك من خلال ما تناولته هذه الدراسات عن واقع الحياة الانسانية فى المجتمع أم عن واقع ابداعاته الفنية الشعبية التى يمارسها خلال حياته اليومية ٠ وتزخر مكتبات كليات الآداب على اختلاف أقسامها بالعديد من هذه الدراسات كما تذخر مكتبات كليات الفنون الجميلة ، والتطبيقية والتربية الفنية ، والرياضية ، ومعاهد أكاديمية الفنون بنسخ من هذه الدراسات العلمية الجادة المتخصصة فى مختلف فروع الابداع الشعبى المصرى ٠٠ والقليل ، بل والنادر منها نشر ٠ أما معظمها فلم ينشر بعد ٠٠ وبالتالى لم تتح الفرصة لجمهور المثقفين بل المشتغلين بقضايا الابداع الشعبى للتعرف على ما تتضمنه هذه الدراسات العلمية من معارف دقيقة ومعلومات موثقة عن مختلف فروع الابداع الشعبى ٠

هذه الدراسات الأكاديمية ليست بمعارف عامة وهامة فحسب، بل هي أساس من أسس التخطيط الثقافى بل الاقتصادى للوطن لأنها تكشف بصدق وعمق عن أهم مكونات البناء الفكرى للمواطنين فى قطاعات متعددة من الوطن ٠٠ كما تحدد موضوعات هامة منها القدرات الكامنة لأبناء هذه الأمة التى صنعت الحضارة وحافظت عليها على مر الحقب ، وصروف الزمان ٠

ولأضرب أمثلة محددة ٠٠ لقد قامت على سبيل المثال جامعة الاسكندرية وعلى التخصيص قسم الانثروبولوجيا والدراسات الاجتماعية ببحوث ودراسات دقيقة عن انماط الحياة والعادات والتقاليد فى مجتمعات الصحراء الغربية وشبه جزيرة سيناء فهل هذه الدراسات لقيت اهتمام الحكم المحلى فى هذه القطاعات الجغرافية واجتمع أهل الحل والربط فى أجهزة الحكم المحلى بالأساتذة الذين قاموا بهذه الدراسات للاستنارة برأيهم العلمى فيما يجب أن يتحقق من عمليات التغيير ، أو التطوير ، أو التنمية فى المنطقة ؟ كما أجريت دراسات عن رشيد وواقعها الجغرافى والاجتماعى والثقافى وما يصيب هذه المدينة العريقة تاريخيا بحرفها وصناعاتها الشعبية وفنونها التقليدية من تغيير وانحدار ٠٠ هل اجتمع أهل الحل والربط المسئولون عن التغير الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والمعمارى بأصحاب الرسائل العلمية التى تناولت ذلك من خلال دراسات ميدانية ، تحليلية ومقارنة ، حصل أصحابها على درجة الماجستير والدكتوراه بعد سنوات طوال من البحث والدراسة والتحليل ٠٠ هل !! ؟

الدراسات التى تمت فى جامعة عين شمس عن سكان الجزء الجنوبى من ساحل البحر الأحمر ـ العبابدة والجعافرة والبشارية ـ هل التفت اليها المسئولون للاستفادة بها فى عمليات التنمية الاجتماعية والثقافية ٠٠

أمثلة عديدة من الدراسات التى تمت فى محافظات مصر ـ بل وفى القاهرة الكبرى ـ ودراسات عميقة تمت عن فكر ووجدان هذه الأمة ٠ ما تزال حبيسة المكتبات لم تخرج الى ساحة الثقافة العامة ٠ هل لابد أن يحمل كل باحث بحثه ويدور به على المكاتب المجهولة يبحث عن عنوان من يكون مسئولا عن التنمية الثقافية والاجتماعية فى مجتمعنا ٠٠ ؟!

وهل كل مسئول لابد وأن يترك مكتبه ويتجول بين مكتبات الجامعات يبحث عما كتب عن القطاع المسئول عنه من دراسات أكاديمية ؟! ٠

لا هذا ولا ذاك بالطبع ، ولكن لابد من ايجاد اسلوب ما ٠٠ وعمل ما ٠٠ لتحقيق الاستفادة المرجوة من هذه الدراسات ٠

هل من الأهمية انشاء وحدة بحث متخصصة فى التعريف بهذه البحوث لا مجرد نشر عناوينها فى فهرس يطبع منه عدد من النسخ ٠٠ فلا الفهرس يقرأ اذا وجد ٠٠ واذا قرأه أحد قرأه من باب العلم بالشىء فحسب لا لاتخاذ خطوات ايجابية فى الاطلاع على ما قد يوحى به العنوان (عنوان احدى الرسائل الجامعية) عن موضوع قد يهم هذا أو ذاك ٠٠ ثم ٠٠ هؤلاء الباحثون الذين يقومون بالعمل فى دراسة فنون البيئة والثقافة الشعبية فى قطاعات مختلفة من مجتمعنا أليس من الواجب أن يجدوا المعاونة الايجابية من أجهزة الحكم المحلى ٠٠ معاونة مادية وأدبية ٠٠ بل ومادية قبل أن تكون أدبية لأن الباحث يجد صعوبات مادية (مالية وغير مالية) فى أثناء قيامه ببحثه ٠

ثم ألم يحن الوقت بعد لتعاون اجهزة الحكم المحلى مع الباحثين والدارسين فى انجاز بحوثهم على اختلاف وتنوع وتعدد أشكال هذا التعاون ٠٠ لقد تم فى وقت ما تعاون مع محافظة الوادى الجديد وأكاديمية الفنون ومع المعهد العالى للفنون الشعبية

بصفة خاصة فى دراسة فنون هذا القطاع الهام من مصر ·· وقد أثمر هذا التعاون دراسات جادة وعميقة ·· لست أدرى هل يمكن انشاء جهاز ما ـ غير العلاقات العامة ـ فى مختلف المحافظات يكون حلقة صلة بين الباحثين والدارسين على اختلاف تخصصاتهم العلمية والثقافية تتحقق من خلاله عملية التلاقى العلمى بين البحث والتنمية ·

تساؤلات عديدة تطرحها مشاكلنا الحقيقية فى البحث العلمى وتوظيف نتائج هذا البحث فى خدمة المجتمع· ومن خلال خبراتى فى البحث الميدانى على مدى أكثر من ثلاثين عاما تبين لى دائما أن التعاون بين الباحثين وأجهزة الحكم المحلى تيسر للباحث امكانات أكبر فى خلال بحثه ·

ولكن كل ذلك يعتمد أساسا على الاتجاهات الذاتية للمسئولين فى هذه الأجهزة وعلى قدرة الباحث نفسه فى اقناع هذه الأجهزة بالتعاون معه أو على الأقل عدم وضع عراقيل أو عوائق أمام عمله ·· فهل فى الامكان وضع صيغة عملية وواقعية لأشكال هذا التعاون وبخاصة أن الباحث فى حاجة دائما الى تعاون أجهزة الحكم المحلى فى تسهيل مهامه العلمية ·

انه سؤال أعمق من أن يجاب عليه بأهلا وسهلا ومرحبا ·· والى غير ذلك من عبارات لا تتحول الى أفعال ·

نعم بعض المسئولين يقدمون معاونات وضيافة ولكنها ليست معاونات ايجابية تساعد فى انجاز البحوث العلمية ·· فهل يمكن عقد ندوة علمية من خلال جهة ما لتحديد أسس وقواعد هذا التعاون وشكله أيضا ·· اذا انها دعوة للنقاش ·

فكم من هم ينوء بحمله الباحث الميدانى وبخاصة فى مجال المأثورات الشعبية ابداعا وعادات وتقاليد حينما يتصدى لجمع مادة بحثة ميدانيا ·

وكم من مشكلة تواجهه حينما يبحث عن مكان للمبيت فيه حينما يخلو القطاع الذى يعمل فيه من أماكن عامة للمبيت مثل الفنادق أو الاستراحات الحكومية ·

وكم من مال يصرفه على طعامه وملبسه لكى يواجه اسلوب الحياة فى مجال دراسته ·

فهل من وسيلة للتيسير على الباحثين فى مهامهم وهمومهم العلمية !! ·

نعم الكثير منهم يجد معاونة جميلة أدبية من العاملين فى قصور وبيوت الثقافة ·· كزملاء وشركاء فى حمل المسئولية الثقافية ولكن ـ العين بصيرة واليد قصيرة ـ والباحث الميدانى فى حاجة ماسة الى من ييسر له سبل الانتقال وأماكن الايواء ·· ثم وليس أخيرا ·

ان الدراسات الفنية والثقافية ولا أقول الاجتماعية ·· هل من مجال للاستفادة بها استفادة مباشرة ·· أم أن ما تم من دراسات هدفه هو منح درجات علمية ·· فحسب !! ؟

آمل أن تنشأ داخل أجهزة الحكم المحلى وحدة للبحوث العلمية تتلاقى فيها خبرات كل من قام أو يقوم بدراسات ميدانية علمية عن قطاع من قطاعات الحكم المحلى أو عن موضوع من موضوعات الابداع الشعبى نظرا لأهمية ذلك فى الكشف عن واقع القدرات الابداعية للشعب فى قطاعاته ومجالاته المختلفة المتعددة والمتنوعة ·· علما بأن التعدد والتنوع بل والتباين ·· هو دليل الثراء والحيوية ··

ثراء القدرات الخلاقة للانسان ·· وتواصل هذه القدرات عبر الأجيال ··

هل من تساؤلات جديدة !!

وهل من حلول ايجابية ·· !!

رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع

محمود النبوى الشال

ان تراثنا الشعبى فى أمس الحاجة الى رعاية كاملة وحماية شاملة لكى يحقق دوره الأصيل فى مجتمع اليوم من جميع جوانب ابداعاته وصياغاته والبحث الدقيق عن أصوله الصافية ومنابعه الأصيلة ، والتعرف الصحيح على كنوزه ونفائسه التى تمثل طرفا حيويا ومؤثرا بمشاركته الانسانية والاجتماعية والفنية جماليا ونفعيا ، شكلاومضمونا . ولا يتأتى ذلك الا عن طريق دراسته دراسة جادة ، وتحليل معالمه وذخائره ومتابعة أطواره وانجازاته وتضافرت جهود أفراده وعشاقه على صعيد عمل مثابر بنشاطات جماعية مشتركة تبذل في الجهات الرسمية المسئولة بخاصة والجهات الشعبية بعامة من ذوى الاهتمام والغيرة والحماسة والتأييد .

ان هذه الأجهزة بأنواعها المتعددة وعلى اختلاف أنماطها تقع عليها مسئولية مباشرة لدعم هذه الرسالة واقامة هذا الصرح بجهودهم المتضافرة وايمانهم بآثارها وجدواها وزيادة رقعتها وانتشارها .

ولكى نتفادى العثرات ونقضى على أسباب القصور ينبغى لنا أن نعد العدة لنواحى النهوض والاصلاح لكى تتبوأ تلك الفنون منزلتها التى تفقدها فى بعض الأحيان وذلك بوضع النقاط التالية موضع التنفيذ :

● أولا : انشاء متحف مركزى للفنون الشعبية :

يتسع لمعظم نوعيات تلك الفنون ويضم ما يمكن تجميعه من تراث الاجداد من الفنانين الشعبيين الاسلاف الذين اهتموا بحذقهم ومهارتهم جدارتهم فى التعبير عنه منذ القدم بكفاية وامتياز وعبقرية وطول باع ويتطلب هذه المتحف ترتيبا فائقا يتيح للرواد الزائرين والدارسين فرص البحث الجاد والدراسة والتمحيص والتحليل لهذه الانجازات بشرائحها المختلفة وأنواعها المتعددة مع ما يصاحبها من بيانات توضيحية ومعلومات تفسيرية كافية تحقق جوانب المعرفة جملة وتفصيلا .

ومن الأوفق أن يشتمل هذا المتحف على مجموعات مستقلة من الأقسام التى تعالج فيها الخامات النوعية فى مجالها الخاص وبذلك يشير كل قسم من هذه الأقسام الى فرع بعينه ، فيكون ثمة قسم للأزياء الشعبية ، وقسم يتعلق بالموسيقى وأدواتها المستخدمة فى نطاقها الشعبى . وقسم للنسيج والسجاد . وقسم للأشغال الخشبية وصناعة الأثاث والأشغال الخزفية والمعدنية ونماذج من أعمال النحت والتصوير والرسم والزخرفة وأشغال الخيزران والسمار والبوص والمشغولات

الجلدية ، وأعمال التلى والخرز وطباعة المنسوجات ونماذج النحت والحفر البارز والغائر والمستدير بمختلف الاتجاهات ومشغولات الصوف والعاج والعظم والزجاج المغلق بالجص والتطريز اليدوى والحصير والكليم ... الخ من الخامات الناتجة عن بقايا التصنيع والنفايات والمستهلكات الناجمة عن التصنيع الآلى أو اليدوى التى يعالجها الفنان الشعبى بطريقته الخاصة التى عرف بها ودرج عليها ، والتى تمثل فى جملتها تراثا عزيزا من خير ما جادت به قرئح الأجواد والأسلاف الذين سبقوا باحسان واقتدار بالطرق الشعبية التى تتسم بالرقة والبساطة وبالمفاهيم والقيم والأذواق الرفيعة الشائقة وبذلك يكون هذا المتحف الذى يقترح انشاؤه بمنزلة الصرح الشامخ .

الذى يحمى التراث الشعبى من الضياع ويحفظ ثروة نفسية للأجيال الحاضرة والأجيال اللاحقة يخدمها فى مسارها الطويل تطلعاتها البعيدة وأهدافها المثلى وشعورها القومى والحضارى والثقافى حيث تجرى فى هذا التراث دماء عربية أصيلة نرى فيها قرابة قوية بينها وبين أى تراث شعبى فى أى مكان آخر من الأراضى العربية .. ان هذه الأمنية الغالية هى أقل ما نرجوه من أمل ، وعسى ان تحظى بالتنفيذ السريع ليكون مثل هذا المتحف المنشود . قبسا حيويا للأجيال القادمة يفتح ذراعيه لكل فكرة جديدة تشع من خلاله .

على أن يعد لهذا المتحف دليل مصور يجمع فى ثناياه كل ما يمكن اعداده من معلومات وبيانات وايضاحات وحصر لكل أنواع التراث الذى يوجد فيه وفاء لتلك الغاية الهامة وهذا بالنسبة لرواد المتحف من الأمور الحيوية الرئيسية وحبذا أن يضاف الى هذا الدليل أدلة صغرى تتناول كل قسم على حده تتجدد فيها آراء الباحثين حينا بعد حين .

● **ثانيا : انشاء مراكز اقليمية بكل محافظة**

وذلك يتم بعد الكشف عن الرقعة الجغرافية التى يختص بها كل نوع من أنواع هذا التراث ومصدره وبيئته وتاريخه ومبدعوه . وتعتبر هذه المراكز احدى المشروعات الحضارية والثقافية الكبرى ، وخطوة بناءة من خطوات البحث عن أصالة الشعب وعن بعث تراثه الفكرى والفنى والتاريخى فى الشعر والأدب والموسيقى والأزياء والفنون التشكيلية والعملية وتحمل فى طياتها فكرة عربية صميمة لروح كل اقليم وطبيعته وذوقه ولا ريب فى أن هذا فى حد ذاته من أهم المشروعات الحضارية والثقافية العظمى ذات الأولوية من بين المشروعات المطروحة الأخرى التى لا يمكن تجاهلها أو تأخيرها ، وهى تلقى الضوء على الوحدة الفكرية الشاملة التى هى بيت القصيد ومركز المنظور فى البناء الاجتماعى والانسانى لأنه يمس أصالة الشعب ومكانته وشخصيته الاعتبارية فى وجدانه وحضارته وفكره المتميز ، بتلك المراكز التراثية الشعبية التى يكمل بعضها بعضا وبالترابط الوثيق والقرابة فيما يليها . وستكون هذه المراكز بالتأكيد ، وفى كل موقع من مواقعها فى المعمور العربى مصدر اشعاع فكرى من وتساهم بقوة واخلاص وفاعلية فى تطوير الحركة الثقافية العربية تطويرا ايمانيا عميق الأثر وتفتح ذراعيها لكل فكرة بكر ومستحدثة تبشر بالكثير من الخير والعطاء الفنى الشعبى والثقافى ، ويوحى بنهضة مطردة النماء وذات اضافات حية ومثمرة .

● **ثالثا : اقامة مكتبة متخصصة جامعة :**

على أن تلحق هذه المكتبة بالمتحف المشار اليه وكذلك المراكز الاقليمية الشعبية لتنشيط الوعى الثقافى وجذب الجماهير المتعطشة لهذا اللون الفكرى والثقافى مع تنظيم أوقات الزيارة لهذه المكتبة والافادة من مصادرها التى تتناول الدراسات التراثية بالبحث والتحليل والتوصيف الذى يتعلق بهذه النواحى التراثية العربية يضاف الى تلك المصادر مجموعات من الشرائح التسجيلية والملصقات المعبرة عن مختلف الفنون التراثية والتى تعاون على التفكير والفهم وتيسير المعنى . وهذه الكتب الهامة تتاح لكافة الزائرين الذين يعنون بالبحث ويكون لديهم الشغف واقبال على الاطلاع والاستزادة من دراسة التراث واستيعابه من كل نواحيه حتى يكون العائد مثمرا والنتائج ذات جدوى .

● **رابعا : الندوات والمحاضرات التى تتناول التراث الشعبى :**

وضع برنامج ثقافى دورى تنظمه مختلف الأجهزة والروابط والجمعيات الفنية الثقافية يدعى اليه المتخصصون من الأساتذة والعلماء وطلاب الكليات الفنية وجماهير الشعب والقاء الموضوعات وطرح القضايا التى تمس ضروبا من أنواع التراث الشعبى ، ويكشف عما تضمنه من

القيم الجمالية والفنية وعن آثارها فى المجتمع وعلاقتها بالحياة اليومية ٠

واقامة حوار جامع فيها يكشف عن ملامحها وأسرارها ويشير الى مواضع الجمال فيها والاحساس بمظاهرها وبمضامينها وكيفية تذوقها ٠

وادراك وظائفها ووسائل استخدامها وكيف نستغلها فى بيوتنا وفى مكاتب العمل الرسمية وعلى تغلغلها وحسن تطبيقها فى شئون المسرح ودور السينما وفى الدور الحكومية والتركيز عليها فى المناهج الدراسية فى مادة التربية الفنية وأن يتسع أمامها أبواب الاجتهاد فى تداولها وشيوعها فى الانتاج الفنى بصفة أساسية ليكتسب الطلاب كثيرا من الخبرة والمهارة التى تساعدهم فى عمليات التدريب وفى مجال التدريب عليها مع تعميق استعداداتهم وقدراتهم الابتكارية فى ممارستها وتنمية مواهبهم وطاقاتهم والاحساس العميق بالشغف نحوها والولاء لها بالانتماء والاستحياء والمضى قدما لتقدمها والنهوض بها ومحاولة صياغتها فى أعمال ناقعة ونواح مفيدة بحيث تكون جزءا أساسيا فى حياتهم العملية

● **خامسا : تخصيص مساحة مناسبة للتراث الشعبى فى مناهج التعليم :**

وذلك فى مناهج مادة التربية الفنية يتسع أمامها مجال التدريب والتداول وتنمية قدراتهم واستعدادتهم وميولهم وتتعمق فى وجدانهم حتى تصبح سليقة ، وطبعا دون تكلف أو افتعال وكلما زاد اتصال الطلاب بالمتاحف وبالمراكز التراثية الشعبية استطاعوا أن يربو بريوهم فى الولاء وأخرجوا لنا من مبتدعاتهموانجازاتهم ما يجل عن الوصف وملكوا ناصية العمل والموا بطرائقه بما يحمل على الفخر والتقدير وبحيث يغدو هذا الفن التراثى جزء أصيلا من معوقات وجودهم ٠

● **سادسا : اقامة معارض دورية فردية وجماعية للروابط والهيئات :**

على أن تحتوى هذه المعارض على مجموعات متباينة من طرائف الابداع الشعبى المتميز بجاذبيته والتركيز على الخامات البيئية والمحلية وتعميم الدعوة الى زيارة هذه المعارض التى هى بمنزلة مدارس ثانية للتراث ، وكلما أمها المواطنون على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم كلما دنت من نفوسهم وقربت من وجدانهم وكلما تكررت رؤيتهم لها كلما ازدادوا عمقا لها وضاعفوا من مجال تذوقها والموازنة بينها وقوموها تقويما موضوعيا وأدركوا عن قرب مزاياها ومستواها واستطاعوا أن ينسجوا منوالها بالتصرف اللبق والاضافة والتنمية ٠ وبناء على ذلك تصبح هذه المعارض أداة عملية لزيادة الثروة الفكرية والثقافية وتحققت لهم فرص الاقتباس الواعى والتأمل المركز الذى يهدف الى الكمال المرجى والتقدم المنشور ٠

● **سابعا : الدور الايجابى لوسائل الاعلام :**

زيادة الدعوة الاعلامية وتكثيفها مضاعفاتها سواء عن طريق الصحافة أو البرامج التليفزيونية وأجهزة السينما والدعاية من الكتب والمجلات ومختلف الاذاعات والنشر المتتابع شرحا وتفسيرا وترغيبا ٠ على أن تكون هذه البرامج جذابة وشائقة ومؤثرة مع التعريف بالأشخاص العاملين فى هذا الميدان ويحملون مسئولية هذا الفن ومعالجته والنهوض به ويعبرون عنه بكل صدق وحيوية وأمانة واقتدار وفى أتم صوره وأروع آفاقه ٠ وهكذا فان لوسائل الاعلام الدور الهام فى الترويج للفنون الشعبية والدفاع عن قضاياها والتنويه بها كاحدى الشرائح البارزة فى المجتمع وفى حياتنا اليومية بخاصة ٠

● **ثامنا : عقد المؤتمرات الدورية ونشر ما تسفر عنه هذه المؤتمرات :**

ان عقد مؤتمرات دورية للفنون الشعبية بين وقت وآخر سمة حضارية وثقافية تكشف اللثام عن أهم القضايا ٠ فى عالم الفنون الشعبية وتكشف خفاياها وأسرارها حيث يشترك فيها عادة نخبة من الرواد العلماء المتمرسين بخبرات عميقة تعاون على ابراز أهميتها وتحليل أبوابها بفضل ما لديهم من علم ومعرفة واحاطة وشمول ٠٠ ومن الرأى والحكمة أن تطبع الموضوعات المثارة والعمل على نشرها للافادة من نتائجها بعد القاء الأضواء على نواحيها المتشعبة حتى ترسخ فى أذهانهم وتكون حية دائمة الحضور فى وجدانهم ٠٠ وما أحوج الفنون الشعبية الى تلك المؤتمرات التى تزيد من حصيلتها وترفع من شأنها وتعمل على نهوضها والارتقاء بها ودعمها حتى تحظى بما هى جديرة به من رعاية وحماية وازدهار ٠

النبوءة

أو قدر البطل

في السيرة الشعبية العربية

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

السيرة في المصطلح ترجمة حياة ،وفي التراث الشعبي ترجمة حياة فرد او ترجمة حياة جماعة • ترجمة حياة الفرد مثل « سيرة الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه » ، وكذلك سيرة « حمزة البهلوان » وسيرة « سيف بن ذي يزن » •

وقد تكون سيرة جماعة مثل «الهلالية»و « ذات الهمة » و « الظاهر بيبرس •

وقد لايوجد بطل لسيرة من السير لم يرتبط ميلاده بالنبوءة فهي ترتبط بوجوده الفعلي ، تحدد له المصير المعد له والدور الذي سيلعبه في حياته ، فهو دور عليه أن يلعبه ، وليس في مقدوره أو مقدور أى انسان أن يعوق هذه النبوءة عن التحقيق•

وقد كان بيبرس الوحيد من بين ابطال السير الشعبية الذي لم تكن النبوءة بمصيرة سابقة لميلاده ، وانما جاءت بعد أن اختطف من أهله وبيع ، وقد جاءت النبوءة لحظة مرضه في عبوديته لتنقذه من عذابه ، وتدخله مرحلة الاعتراف به بطلا ، فكانت بذلك ممثلة لميلاد جديد لابن الملك المريض•

وتلعب النبوءة دورا كبيرا في اخراج البطل من حيز الانسان العادي الى حيز الانسان الاسطوري ، أى من الواقعي الى الأسطوري ، وفيها يدخل دائرة الكون الكبير ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا •

والنبوءة هي الأخبار بالمستقبل قبل وقوعه ، أى أنها قراءة الغيب وتعرف ما هو مكتوب في قدر الانسان • ولقد احتفت السير العربية الشعبية بالنبوءة التي تحدد مصير أبطالها ، وهي ليست فريدة في ذلك ، فان النبوءة معروفة في الآداب العالمية الشعبية ، وقد لعبت دورا كبيرا في بنيتها القصصية ، وفي الأدب اليوناني كانت النبوءة قاسما مشتركا في حياة أبطال الملاحم والقصص الشعبي • ولعل من أشهر النبوءات ، النبوءة الخاصة بأخيل وكعبه ، والنبوءة الخاصة باوديب والتي حملها معبد دلفي الى والد أوديب بأن ابنا سيولد له يقتله ، ويتزوج بأمه ، وحاول الأب أن

يتخلص من الأبن خوفا من تحقق النبوءة فكانت محاولته هذه هي التى أدت الى تحققها ٠

(أنظر : أويديبوس ملكا)

وكما قامت النبوءة بدور كبير فى القصص الشعبى قامت أيضا بدور هام فى بعض القصص الدينى ،ولعل من أشهر نبوءات هذه القصص ، النبوءة الخاصة بيوسف وموسى عليهما السلام ٠

والنبوءة هى رسالة الى الانسان ، قد تكون رسالة الى عدو البطل فيحاول أن يحتاط للأمر ويحاول أن يوقفها فتكون محاولته تحقيقا لها ٠ وقد تكون خبرا يريح صاحبها ، ويمنحه اليقين ويزيل عنه الخوف من نفسه ٠ وقد تكون يقينا للجماعة بدور بطلهم المقدر عليه ٠

وهذا البحث يدرس الكيفية التى يتم بها التعرف على النبوءة ، اذ أن هناك عدة وسائل للتعرف عليها ، منها الرؤيا أو الحلم ، والالهام ، ورصد النجوم وقراءتها ، وقراءة الطالع بضرب تخت الرمل ، وهناك النبأ المكتوب فى الكتب القديمة التى تركها أحد الحكماء القدماء ممن الهوا أو كانوا يرصدون النجوم أو يضربون تخت الرمل ٠

وترتبط النبوءة فى كثير من الأحيان بالزمان والمكان فليس كل وقت أو مكان صالحا للرؤية الصادقة ، كما أن الزمان مرتبط ارتباطا كبيرا بقراءة النجوم ومواعيد ظهورها وعلاقتها بالنجوم الأخرى ، ويلعب الزمان والمكان دورا مهما فى استجابة الدعوة ، فاذا دعيت الدعوة فى الأماكن المقدسة فى الزمان المقدس فان فرصتها كبيرة فى التحقق ٠

ولقد عرفت المجتمعات الانسانية قداسة المكان وقداسة الزمان ، لذا فان من المهم التعرف عليهما وعلى دورهما فى النبوءة ٠

المكان :

لا تتساوى الأماكن من حيث قيمتها عند معظم شعوب العالم وفى جميع المعتقدات البشرية فهناك أماكن مقدسة ، وأخرى دنيوية ٠ والأماكن المقدسة لاتتساوى فى قداستها فهناك درجات لهذه القداسة ؛ ويذكر الياد أن الرجل المتدين لايرى المكان متجانس التكوين ، فهو يجد فيه بخبرته تقاطعا فى اطراده فبعض الأماكن مختلفة عن الأخرى اختلافا نوعيا (Sacred and Profane, p. 20. وهو يرى أن هناك أماكن مقدسة وأخرى غير مقدسة أو أنها عديمة البنية أو غير متناسقة أو غير متبلورة ٠

وليس هذا كل شىء فالرجل المتدين يجد فى انعدام تجانس التكوين للمكان تعبيرا فى التجربة الخاصة بالتضاد بين المقدس وهو المكان الوحيد ـ الحقيقى وهو أيضا المكان الوحيد الموجود فى الحقيقة ـ وبين الأماكن الأخرى المحاطة بامتدادات عديمة الشكل ٠ والتجربة الدينية لانعدام التجانس فى شكل المكان هى تجربة أولية تمثلها الانسان فى تصوره لتأسيس العالم وليس هذا الأمر تنظيرا مجردا ولكنه فى الأساس تجربة دينية تسبق كل تأمل وتفكير عن العالم ٠
(See Ibid. pp. 20-21)

وما يذكره الياد عن اعتقاد المتدينين الأول ينطبق تمام الانطباق على المعتقد الشعبى فى المجتمع العربى ، فالأماكن تنقسم فى المعتقدات الشعبية الى قسمين : أماكن مقدسة ، وأخرى غير مقدسة يمكن أن نطلق عليها دنيوية٠والأماكن المقدسة التى ارتبطت فى العقيدة بتجلى المقدس عليها تكون قداستها بحسب درجات هذا التجلى٠

والأماكن ليست على درجة واحدة من القداسة ففيها درجات تصل الى قمتها ٠ وفى المعتقد الاسلامى ثلاثة أماكن مقدسة هى : البيت الحرام ومسجد الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة ، والمسجد الأقصى المعروف ببيت المقدس٠ويشترك أصحاب الأديان السماوية والمسلمين فى الاعتقاد بقدسية بيت المقدس ٠

وهنا أماكن أخرى تتفاوت درجات الاعتقاد فى قداستها عند بعض الأقطار وبعض المحافظات ، وذلك بحسب درجات ايمانهم بقدسية مكان أو عدمها ، غير أن هناك أماكن يجمع على قداستها، فالبرية ، ومواطن الماء ، والغابة ، والمقابر مقدسة فى المعتقد الشعبى ، ولذلك أصول فى المعتقد الدينى عند الانسان الأول وفى الأديان السماوية ، ولذلك تعيش هذه الأماكن فى المعتقد الشعبى مقدسة يستجاب فيها الدعاء ٠ وقد لعبت البرية بما فيهامن جبل ، أو غار ، أو قفر مبتو دورا مهما فى تجربة الانسان الدينية ٠

ففى البرية بنى ابراهيم عليه السلام بيتا لله

يسمى ببيت الله الحرام • وأسكن ذريته حول هذا البيت ودعا ربه أن يبارك فيها : « ربنا انى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم • ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى اليهم وأرزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون » (٣٧ ك ابراهيم ١٤) •

وفى البرية عرف موسى الله وبعثه الله وكلمه تكليما • ويذكر العهد القديم أن أول معرفة موسى بربه كانت فى البرية وفيها تسلم الرسالة فقد تجلى المقدس على البرية حين تجلى على موسى فقد ظهر ملاك الرب على هيئة لهيب نار ، كما تجلى الرب نفسه •

« وأما موسى فكان يرعى غنم يثرون ، حميه كاهن مدين فساق الغنم الى وراء البرية وجاء الى جبل الله حوريب (٢) وظهر له ملاك الرب بلهيب نار من وسط عليقة فنظر واذا العليقة تتوقد بالنار والعليقة لم تكن تحترق (٣) فقال موسى : أميل الآن لأنظر هذا المنظر العظيم لماذا لاتحترق العليقة (٤) فلما رأى الرب أنه مال لينظر ناداه الله من وسط العليقة وقال موسى موسى ، فقال هأنذا (٥) فقال لاتقترب الى ههنا ، اخلع حذاءك من رجليك ، لأن الموضع الذى أنت واقف عليه أرض مقدسة » (سفر الخروج الاصحاح الثالث) •

وهناك أشياء يتفق فيها نص القرآن الكريم مع العهد القديم وأشياء يختلف فيها • ولكن النصين يشيران الى قداسة هذه البرية وتجلى المقدس عليها : فالنص القرآنى يذكر أن موسى عليه السلام رأى نارا ولم يكن ملاكا ، ولم تكن هذه النار ملاكا للرب •• كان موسى فى حاجة الى هذه النار فقد سار بأهله زمن شتاء وبرد • فلما كانت الليلة التى أراد الله عز وجل لموسى كرامته وابتداءه فيها بنبوته وكلامه • أخطأ فيها الطريق حتى لايدرى أين يتوجه • وكانت امرأته حاملا • فأخذها الطلق فى ليلة شاتية ذات مطر ورعد وبرق فأخرج زنده ليقدح نارا لأهله ليصطلوا ويبيتوا حتى يصبح ويعلم وجه طريقه ، فأصلد زنده فقدح حتى أعيا فرفعت له نار ، فلما رآها ظن أنها نار ، وكانت من نور الله » (الكامل فى التاريخ جـ ١ / ١٧٨) •

وحين اقترب من النار سمع صوت ربه يأمره أن يخلع نعليه ويذكر له صراحة أنه بالوادى المقدس وبأنه المختار للرسالة : « وهل أتاك حديث موسى اذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا انى آنست نارا لعلى آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى فلما آتاها نودى ياموسى انى أنا ربك فاخلع نعليك انك بالوادى المقدس طوى وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى » (٩ – ١٣ ك – طه ٢٠) •

وقد ذكرت أسباب كثيرة لأمر الله موسى بخلع نعليه ، وأهمها وهو المتسق مع الآية الكريمة « لتنال قدمه الأرض المباركة » (المصدر السابق) فخلع النعلين مرتبط بقداسة المكان ، والسؤال هنا : هل قداسة هذا المكان سابقة على هذه اللحظة أو أنها بدأت معها ؟

والأوقع والأكثر اقناعا أن القداسة تمت ساعة تجلى المقدس عليها ، فى اللحظة التى رأى فيها موسى النار ، وفى هذه اللحظة أصبحت هذه الأرض مقدسة •

كما تجلى المقدس فى البرية على موسى تجلى المقدس فى البرية على عيسى عليهما السلام • ففى البرية مكث عيسى عليه السلام أربعين يوما يتعبد لله • وفى ختامها تجسد له ابليس وأخذه الى جبل عال جدا ، وأراه جميع ممالك العالم ومجدها وقال له أعطيك هذه جميعا ان خررت وسجدت لى حينئذ قال يسوع : اذهب ياشيطان لأنه مكتوب للرب الهك تسجد واياه وحده نعبد • (انجيل متى – الاصحاح الرابع) (انجيل لوقا – الاصحاح الرابع) •

وبعدها نزل عيسى عليه السلام الى الأرض ليطلب من يحيى عليه السلام أن يعمده وبعد أن يتعمد يبرز عيسى للملأ على أنه المسيح المنتظر و « اذ بالسموات قد انفتحت فرأى روح الله نازلا مثل حمامة وآتيا عليه ، وصوت من السموات قائلا هذا هو ابنى الحبيب الذى به سررت » (انجيل متى – الاصحاح الثالث)

ولقد تلقى محمد صلى الله عليه وسلم الوحى أول ماتلقاه فى غار فى جبل حراء فى البرية • فقد « حبب الله اليه الخلوة فلم يكن شىء أحب اليه من أن يخلو وحده » (عيون الأثر ١ / ٨٢)

ويروى ابن اسحق عن وهب بن كيسان عن عبيد :

«كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يجاور

ذلك الشهر من كل سنة ، يطعم من جاءه من المساكين ، فاذا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم جواره من شهره ذلك كان أول مايبدأ به اذا انصرف من جواره الكعبة قبل أن يدخل بيته ، فيطوف بها سبعا أو ماشاء الله من ذلك ، ثم يرجع الى بيته ، حتى اذا كان الشهر الذى أراد الله تعالى به فيه ما أراد من كرامته من السنة التى بعثه الله تعالى فيها ، وذلك الشهر شهر رمضان خرج رسول الله صلى الله عليه وسلم الى حراء كما كان يخرج لجواره ومعه أهله حتى اذا كانت الليلة التى أكرمه الله فيها برسالته ورحم العباد بها ، جاءه جبريل عليه السلام بأمر الله تعالى • قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : فجاءنى جبريل وأنا نائم بنمط من ديباج فيه كتاب ، فقال : اقرأ ، قال : قلت : ما اقرأ ؟ قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم أرسلنى فقال : اقرأ، قال : قلت : مااقرأ • قال : فغتنى به حتى ظننت أنه الموت ، ثم ارسلنى فقال : اقرأ • قال : فقلت : ماذا اقرأ ؟ ما أقول ذلك الا اقتداء منه أن يعود لى بمثل ما صنع بى فقال : (اقرأ باسم ربك الذى خلق • خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم ، علم الانسان مالم يعلم) قال : فقرأتها • ثم انتهى فانصرف عنى ، وهببت من نومى فكأنما كتبت فى قلبى كتابا • قال : فخرجت حتى اذا كنت فى وسط من الجبل سمعت صوتا من السماء يقول : يامحمد • أنت رسول الله ، وأنا جبريل• قال : فرفعت رأسى الى السماء أنظر فاذا جبريل فى صورة رجل صاف قدميه فى أفق السماء يقول : يامحمد أنت رسول الله وأنا جبريل • قال : وقفت أنظر اليه فما أتقدم وما أتأخر ، وجعلت اصرف عنه وجهى فى آفاق السماء ، يقول : يامحمد ، أنت رسول الله وأنا جبريل • قال : فلا أنظر فى ناحية منها الا رأيته كذلك • فما زلت واقفا ما أتقدم أمامى وما أرجع ورائى حتى بعثت خديجة رسلها فى طلبى فبلغوا أعلى مكة ورجعوا اليها وأنا واقف فى مكانى ذلك ، ثم انصرف » • (السيرة النبوية ، جـ١ ، ص ٢١٩ ــ ٢٢١) •

وهكذا اجتمع لأنبياء الأديان السماوية الثلاثة أن يكون بداية اعلان رسالتهم فى البرية ، ولذا لم يكن غريبا على المعتقد الشعبى أن تكون البرية من الأماكن المقدسة التى تستجاب فيها الدعوة •

ولقد كانت دعوة خضرة أم أبى زيد الى الله أن يمنحها طفلا ــ فى رواية عبد الرحمن قيقة فى البرية ــ دعوة مستجابة ، فكانت بذلك نبوءة لميلاد البطل أبى زيد •

وكما تعد البرية مكانا مقدسا فان المقابر تعد أيضا من الأماكن المقدسة ، فهى برية وتزيد عليها أنها مكان تستقر فيه أجساد الموتى •

وقد عدت المقابر فى الكثير من الأديان مكانا مقدسا فكان للمقبرة وضع مهم فى الديانة المصرية القديمة وفى ديانة الشامان • فعند الشامان أن الروح تستقر قريبة من الجسد ، وعند المصريين القدماء أن الروح ستعود الى الجسد فى المقبرة •

ولقد احتفى اليهود بالمقابر وأصبحت بعض مقابر عبادهم مزارات مقدسة يعتقد أن الدعوة عندها تستجاب • وأقام المسيحيون فى المعتقد الأرثوذكسى والكاثوليكى للقديسين مزرات تزار ويعتقد أن الدعوة فيها تستجاب •

واهتم المعتقد الشيعى الاسلامى بمزارات الأئمة اهتماما كبيرا وتعد مشاهدهم من الأماكن المقدسة• وليس اهتمام الكثيرين من أهل السنة بمشاهد قبور أهل البيت فى مصر بأقل من اهتمام الشيعة، فقبور الحسين والسيدة زينب والسيدة نفيسة والسيدة سكينة من أهم المزارات التى يرى كثير من المصريين المسلمين زيارتها واجبا عليهم •

واذا كان الاحتفاء بمقابر القديسين ظاهرة واضحة فى المعتقدات الشعبية فان للمقابر حرمة كبيرة أيضا ، ففيها يسكن الجسد ، وفى التصور الشعبىأن أرواح الموتى تحوم حول الجسد ، فهى حية فاعلة لايتوقف دورها بموت صاحبها ، وعلى قدر درجة صلاحه أو طلاحه تكون فاعليتها ، فالصالح تصبح روحه صالحة قادرة على فعل الخير والمشاركة فيه • والطالح تصبح روحه شريرة قادرة على فعل الشر والمشاركة فيه ، فالمقبرة على هذا مسكن للأرواح ، ولذلك تكتسب قداستها ، ومن هنا فان الدعوة فيها غالبا ما تستجاب ، واليها لجأ بيبرس فى ليلة القدر ففتحت له فيها طاقة القدر التى يستجاب فيها الدعاء •

ولقد عدت مواطن الماء من الأماكن المقدسة التى تستجاب فيها الدعوة ، وأجمعت الأديان على طهارة

الماء وقداسته . فالديانة المصرية القديمة ترى أن أول موجود في الكون انما هو الماء ، فهو الاله الأول نون والد جميع الآلهة « وأن مكانا عاليا من الأرض كان أول ماظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذى سموه : نون. وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل الموغل في القدم ، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة » . (ديانة مصر القديمة ص ٧٢ ، ٧٣)

وفي سفر التكوين من العهد القديم ـ يبدأ بذكر الماء مقترنا بروح الله بأنه يرف على وجه المياه . : « ١ ـ في البدء خلق الله السموات والأرض ٢ ـ وكانت الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه الماء » . (العهد القديم ـ الاصحاح الأول)

ويذكر القرآن الكريم أن الماء أصل الحياة «وجعلنا من الماء كل شئ حي » (٣٠ الأنبياء ٢١).

وجعلت اليهود من الماء وسيلة للطهر ، كما بنيت شعيرة التعميد في المسيحية على الماء .وقامت عليه في الاسلام شعيرتان من شعائر العبادة الأساسية ، الاغتسال ، والوضوء فالصلاة لاتتم الا بالوضوء وطهارة الجنب لاتتم الا بالاغتسال . والوضوء والغسل لايتمان الا بالماء في حالة وجوده ، والموتى لايدفنون ـ فريضة على الأحياء من المسلمين ـ الا بعد الغسل .

واستخدام الماء للتطهر شعيرة مصرية قديمة . ويرى م . الياد ـ متفقا مع ج . دانيلو ـ أن التعميد رمز للطوفان فمثلما واجه نوح بحرا من الموت الذى دمر البشرية الخاطئة وخرج منه الانسان سالما ، فان الانسان المعمد من جديد يهبط في ماء حوض المعمودية الكنسى ليواجه تنين الماء في معركة بالغة الضراوة يخرج منها منتصرا (Ibid p. 134) ويرى الياد أنه بتحليل القيم الدينية للمعتقد في الماء فان من الخير وظيفيا ربطه ببنية الرمز فالرمز يلعب دورا حاسما في الحياة الدينية وقادرا على اظهار تساميه »
(Ibid. pp. 129-130)

وهناك كثير من علماء الأديان يحاول أن يرد السلوك الانسانى الشعيرى الى الرمز والعودة به الى سلوك غاية في القدم ، والأمر لايحتاج الى كل هذا التأويل ، فالتأويل الرمزى للشعيرة ومحاولة تفسير القداسة من خلاله يخرج الشعيرة عن سياقها ليبعدها الى سياق عالم بعيد عنها ، فمحاولة ربط التطهر بالماء بالتطهر بالطوفان على أنه رمز له محاولة مصطنعة وغير مقنعة ، ولو استطعنا أن نقرب بينهما لقلنا انهما تماثل . ولكن تطهير الطوفان كان الموت ، وتطهير الماء سواء أكان تعميدا أم غسلا هو اعادة حياة ، فمعتنق المسيحية حين يعمد، ومعتنق الاسلام حين يغتسل انما يكتسب حياة جديدة ، وفرق كبير بين الموت والحياة ، فالشعيرة الدينية واقع يماثل واقعا ، وليست محاولة تمثيلية لحدث سابق على وجود الانسان يحاول أن يعيشه بالرمز ، فالدين بكل معتقداته هو حقيقة المعتقد ، والشعيرة هي أيضا حقيقة الممارسة .

وفي الماء تكون الحياة ولاحياة دونه لذا فلا يتم التطهير الا به ان وجد . ولا حاجة للانسان الى أن يبنى سلوكا يمارسه على أنه رمز لحدث سابق لاعلاقة له به كونه يمثل التاريخ من وجهة النظر الدينية للانسان ، فالطوفان في حقيقته كان أداة موت للكفار ، والتعميد أو الاغتسال حقيقته أداة حياة للمؤمنين .

ومن خلال الواقع الذى يؤمن به الانسان فان العالم يصبح أكثر وضوحا وقادرا على ابراز تساميه بينما التفسير المبنى على الرمز للشعيرة قد يوضح للباحث أمرا ولكنه يزيد الأشياء غموضا فلا يصبح قادرا على ابراز تسامى العالم .

والأمر بسيط جدا فيما يخص قداسة الماء ، فهو حياة الانسان ، ولا توجد الحياة الا حيث يوجد الماء ، ويوجد الموت حيث ينقطع الماء ، ومن هنا كان نبع الماء مكانا مقدسا ، فالبئر والعين والبركة ومسيل الماء من نهر أو نهير ، والبحيرة والبحر ، أمكنة مقدسة ، وكثير من المسلمين يعتقد أن من عصى الله في البحر فكأنما عصاه على أجنحة الملائكة،أى أن ارتكاب معصية فيه انما هو فسوق وفجر يفوق جزاؤهما جزاء العصاة في البر .

ولما كانت المياه تمثل الحياة للانسان عبدها الانسان الأول ، وتصورها قوة كونية عليا ، فعبد المصريون النيل وعدوه أوزوريس ، وكانت لعيون الماء في مناطق الصحراء قداسة لاتقل عن قداسة النيل عند المصريين ، فقد كانت عين عذارى هي العين المقدسة عند أهل أوال (البحرين القديمة)، كما كانت بئر زمزم مقدسة عند العرب في

الجاهلية ومازالت مقدسة عند المسلمين واحتفت بها المعتقدات الشعبية • وتذكر روايات سيرة بنى هلال باستثناء رواية عبد الرحمن قيقة أن خضرة الشريفة دعت ربها بجوار الماء أن يمنحها غلاما • واختلفت الروايات فى كون هذا الماء عينا أم بركة أم نهيرا أم بحرا •

واذا كان المكان المقدس قد لعب دورا مهما فى استجابة الدعوة لتصبح نبوءة ، فان الزمان المقدس كان عاملا بارزا فى استجابة الدعوة أيضا • وقد يرتبط ارتباطا كبيرا بالمكان ومع هذا الارتباط فقد يكون المكان مقدسا بذاته ، كما يكون الزمان مقدسا بذاته •

الزمان :

والزمان مثله مثل المكان قد تكون له قداسته عند معظم شعوب العالم وفى جميع المعتقدات البشرية فهناك زمان مقدس وآخر دنيوى • والزمان لايتساوى فى قداسته ، فهناك أيضا درجات لهذه القداسة • ويذكر الياد أن الزمن مثله مثل المكان ليس متجانسا ولا مستمرا **Ibid** فالزمان يعاد ميلاده ويبدأ ثانية لأن العالم يخلق من جديد مع كل سنة جديدة ، ولما كانت السنة الجديدة هى اعادة تحقيق الصورة الكونية ، فان هذا يتضمن بدء الزمن مرة أخرى أى العودة الى نقطة البداية ، بمعنى استعادة الزمان الأول • الزمان النقى ، الذى وجد لحظة الخلق • ولهذا السبب كانت بداية السنة الجديدة مناسبة للتطهير والتخلص من الخطايا وطرد الشياطين أو مجرد التكفير عن آثام العام المنصرم بتقديم أضحية •

(Ibid, pp. 77-78).

والحديث عن بداية العام قد يكون تفسيرا أوليا للزمن • وفى فلسفة المعتقد السنى الخالص لايوجد لهذا المعتقد مكان •

ولكن هذه الفكرة باقية فى المعتقد الشعبى ، وهى ليست مرتبطة ببداية العام سواء أكان فى التقويم الشمسى أم فى التقويم القمرى وانما هى مرتبطة بيومين ، أحدهما متصل بالتقويم الشمسى والآخر متصل بالتقويم القمرى ، فاليوم المقدس المتصل بالتقويم الشمسى هو يوم شم النسيم وفيه كان المصريون قبل السد العالى يعتقدون أن النيل يجدد مياهه ومعها تتجدد الحياة ، وكثير من نساء الريف يذهبن ليملأن جرارهن من النهر ويسكبن مياههن أمام منازلهن بركة من الحياة الجديدة •

واليوم القمرى هو يوم منتصف شعبان وفى ليلته يعتقد كثير من المسلمين أن قدر الانسان يكتب فى هذه الليلة ان كان سعيدا أو شقيا ، وتحدد فيها مواليد العام المقبل كما يحدد فيها موتى العام التالى ، ومن هنا كان دعاء ليلة النصف من شعبان فى كثير من مساجد ريف مصر دعاء مهما •

وليس مرد ذلك الى العودة الى الزمن الأول النقى وانما مرده الى تجلى المقدس فى هذا اليوم بما يسمى اليوم المبارك •

ومن الأيام المباركة أيام الأعياد كعيد الأضحى وعيد رمضان ، فعيد الأضحى هو احتفال بتجلى المقدس على ابراهيم عليه السلام ففى هذا اليوم اراد أن يذبح ابنه اسماعيل تصديقا لرؤيا رآها ففداه ربه بذبح عظيم : « رب هب لى من الصالحين ، فبشرناه بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعى قال : يابنى انى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى ، قال : ياأبت أفعل ما تؤمر ، ستجدنى ان شاء الله من الصابرين ، فلما أسلما وتله للجبين ، وناديناه أن يا ابراهيم ، قد صدقت الرؤيا انا كذلك نجزى المحسنين ، ان هذا لهو البلاء المبين ، وفديناه بذبح عظيم » (١٠٠ ــ ١٠٧ ك الصافات ٣٧) •

ومن هنا أصبح هذا اليوم يوما مقدسا عند المسلمين فيه يكون حجهم وفيه تكون أضحيتهم لله ، والأيام التى حوله السابقة والتالية له مرتبطة به •

وعيد رمضان مرتبط بختام شهر مقدس ، وهو شهر رمضان ، الشهر التاسع من السنة القمرية ، فهو مرتبط بموسى عليه السلام وبمحمد صلى الله عليه وسلم ، ويعتقد المسلمون بأن هناك علاقة بينه وبين عيسى عليه السلام ، ففى حديث عن رسول الله (ص) أنه قال : « أنزلت صحف ابراهيم فى أول ليلة من رمضان ، وأنزلت التوراة لست مضين من رمضان ، والانجيل لثلاث عشرة ليلة خلت من رمضان ، وأنزل القرآن لأربع وعشرين خلت من رمضان » (البداية والنهاية جـ ٣ / ٧) •

ومن الثابت الذى لاخلاف فيه عند المسلمين أن القرآن أنزل فى رمضان ، فهذا الشهر بكل أيامه ودقائقه وثوانيه مقدس ، وتقف فى قمة هذه القداسة ليلة القدر فهى الليلة التى نزل فيها القرآن وهى خير من ألف شهر : (انا أنزلناه فى ليلة القدر ، وما أدراك ماليلة القدر ، ليلة القدر خير من ألف شهر تنزل الملائكة والروح فيها باذن ربهم من كل أمر ، سلام هى حتى مطلع الفجر) (١ ـ ٥ ك القدر ٩٧) ٠

وهناك أيام أخرى يستحب فيها الدعاء قد تكون مرتبطة باعتقاد خاص كأن يكون يوم التكوين الأول للكون ، مثل السبت عند اليهود والأحد عند المسيحيين والجمعة عند المسلمين ٠ كما أن هناك أياما ترتبط قداستها بجماعة دون أخرى فى مكان دون آخر عند نفس المعتنقين بعقيدة واحدة ٠ قد تكون هذه المنطقة مرتبطة بولى خاص بمنطقة من المناطق ، فتعد أيام مولده أياما مقدسة عند أبناء هذه المنطقة ٠

ولاشك أن هذه القداسة لها اهميتها فى عناصر النبوءة ، وسنبدا هنا بدراسة الرؤيا ٠

الرؤيـا

حملت الرؤيا كثيرا من النبوءات عن ميلاد البطل فى كثير من السير الشعبية ٠ ولفظ الرؤيا كثيرا ما يستخدم مرادفا للحلم ٠ وقد يفرق بعض المسلمين بأن الرؤيا من الرحمن والحلم من الشيطان ٠ وقد يفرق بينهما اصطلاحيا بأن الحلم لايكون الا فى النوم بينما الرؤيا تكون فى اليقظة، أو فى حالة بين النوم واليقظة ، ولا يهتم جمهور العامة كثيرا بهذا التفريق فالرؤيا حلم والحلم رؤيا ، وقد يستخدم كلمة حلمت مرادفة لكلمة شفت فهو قد يقول : « شفت خير اللهم اجعله خير ٠٠٠ شفت انى ٠٠٠ وقد يقول حلمت خير اللهم اجعله خير حلمت أنى ٠٠٠ وقد يرد عليه سامعه فيقول له شفت خير اللهم اجعله خيرا ٠٠ » على تصور أن ما يراه الراوى انما هو رؤيا أو حلم صادق ٠

وليست كل رؤيا يراها الانسان صادقة ٠

فالرؤيا أنواع منها الصادق ومنها غير الصادق ، أو ما يسمى بأضغاث الأحلام ، وقد روى عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال : « الرؤيا ثلاثة ، فرؤيا بشرى من الله تعالى ، ورؤيا من الشياطين ، ورؤيا يحدث الانسان بها نفسه » (تفسير الأحلام الكبير ، ص ٧) ٠

والرؤيا يراها الصالح والطالح ، « وقد يرى الكافر الرؤيا فتكون حجة عليه » (المصدر نفسه ص ١٧) كما حدث فى حلم الملك فى سورة يوسف ٠ وفى هذه الآية أيضا ما يؤكد أنه يشترط فى مفسر الرؤيا أن يكون من الصالحين ، فرؤيا يوسف كانت أولا ليعقوب ليستقر يقينه بأن ابنه فى أمان ٠ ولم يكن ذلك ليخفف عنه ، فقد كان ألم يعقوب ألم فراق الابن المحبوب ٠ انه يعلم أنه سيلتقى به قبل موته وسيراه سيدا ، ولكن ذلك لايعزيه عن فقده له ٠

وقد اشترط للمعبر مع صلاحه لكى ينفذ الى علم الرؤيا ثلاثة أصناف من العلم : **أولها** : حفظ الأصول ، ووجوهها واختلافها ، وقوتها وضعفها فى الخير أو الشر لتعرف وزن كلام التأويل ، ووجوهها واختلافها ٠

والثانى : تأليف الأصول ، بعضها الى بعض حتى تخلص كلاما صحيحا على جوهر أصول التأويل وقوتها وضعفها ويطرح عنها من الأضغاث والتمنى وأحزان الشيطان وغيرها مما يضر الرؤيا٠

والثالث : شدة فحص الرؤيا ، والتثبت فى المسألة حتى تعرف حق المعرفة (المصدر نفسه ص ١٥ ـ ١٦) ٠

وهناك شرطان مهمان للرؤيا الصادقة هما مكان الرؤية وزمانها ، وقد اشترط فى المكان الطهارة ، الا أن شرط المكان ليس أساسيا ، فالرؤيا قد تكون للصالح والطالح ، ولكن رؤيا الصالحين فى المكان الطاهر يؤكد صدقها ٠ أما الزمان فانه فى غاية الأهمية ، فالرؤيا فى نور النهار تختلف عن الرؤيا فى الليل ، ويذكر ابن سيرين أنه قد تعبر الرؤيا بالوقت كقولهم فى راكب الفيل انه ينال أمرا جسيما قليل المنفعة فان رأى ذلك فى نور النهار طلق امرأته أو أصابه بسببها سوء ٠ وفى الرحمة : أنها انسان أحمق قذر ٠ وأصدق الرؤيا بالأسمار ، بالأسحار وبالقائلة ٠ وأصدق الأوقات وقت انعقاد الأنوار ووقت ينع الثمر وادراكه ،

وأضعفها فى الشتاء . ورؤيا النهار أقوى من رؤيا الليل (المصدر نفسه ص ١١ ـ ١٢) .

وهذا النوع من الرؤى الصادقة لايراه الا المتصلون بالبطل اتصالا وثيقا فقد يراها حاكم سيتصل به البطل أو تراها الأم نفسها أو امرأة فى مقام الأم .

وقد رأى كسرى حلما خاصا بحمزة ، كما رأى الخليفة الهادى رؤيا خاصة بعبد الوهاب بن ذات الهمة ، ورأى الملك الصالح رؤيا خاصة بالظاهر بيبرس . أى أن الرؤيا قد يراها الحاكم الملك عدوا كان أو صديقا للبطل . كان حلم كسرى نبوءة بمولد حمزة البهلوان ومستقبله فقد كتب عليه أن يرفع يد الفرس عن العرب ، وأن ينشر دين الله ، ويهدم معابد النيران ، فهو بطل قومى يحمل راية التوحيد . كان أول من أدرك هذه النبوءة هو بزرجمهر وزير كسرى أنو شروان من خلال رسالة أدركها من رؤيا كسرى ، فلقد رأى أنه جالس فى ايوانه على سريره الخاص ، منفردا عن حاشيته وقد جاع حتى تضور جوعا ، واذ بمائدة من الذهب تقدم اليه عليها صحن من العاج منقوش بالنقوش الفارسية ، وبداخله وزة كبيرة مقلية بالسمن تنبعث منها رائحة شهية ، تاقت نفسه اليها ، وقد حركه الجوع ليتناولها ، واذ بكلب هائل المنظر ، قصير القوائم كبير الرأس ، يتدلى وبره الى الأرض . هجم عليه ونبح ، وكشر بأنيابه فخاف منه ورجع الى الوراء وبعد ذلك تقدم من الأوزة ، فاخذها فى فمه ، وأراد الخروج من الايوان وكسرى يتألم ويتململ والجوع يأخذ به ويزيده ضعفا ، ولا يقدر على استخلاص طعامه من من فم الكلب ، وقبل أن يخرج الكلب رأى أسدا عظيما يدخل من الباب وحين وصل الى الكلب ضربه بيده والقاه ميتا ، وتناول الأوزة من فمه وأعادها الى كسرى دون أن يلحق بها كرها . (قصة الأمير حمزة . ص ٣ ـ ٤) .

ولقد تكرر الحلم مرة أخرى فاستيقظ مرعوبا ، ولم يستطع أحد أن يفسر هذا الحلم سوى وزيره بزرجمهر ، فهو قد رأى أن الله سبحانه وتعالى أراد أن يظهر ماسيكون على دولة الفرس وما يأتى عليها قبل حدوثه بسنين وأعوام ، فالمائدة التى رآها كسرى وقدمت له من الذهب الوهاج هى مدينته وعاصمة ملكه ، والصحن والوزة التى عليه هما خزينة كسرى ، وسريره الجالس عليه الآن ، والكلب الذى اختطف الوزة هو فارس يظهر فى حصن خيبر يطرق بلاده بالعساكر والأجناد فيدخلها ويتملكها ويحاصر العاصمة . وبعد حروب طويلة يتملك كرسى المملكة ويطرد كسرى من بلاده . أما الأسد الذى رآه فى منامه فهو فارس يظهر فى الحجاز عظيم القدر والشأن يدافع عن كسرى ، وليرجعه الى سريره ويقتل عدوه .

لم يكن ذلك كل تفسير الحلم فقد أخفى بزرجمهر جزءا من تفسيره دون أن يطلع عليه كسرى حرصا على مشاعره لأنه رأى دولة الفرس قد أصبحت فى شيخوخة وأن الفارس الذى يظهر من الحجاز يرفع يد الفرس عن العرب ويهدم معابد النيران ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تفضى بها الى الخراب والدمار وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكرى الحق سبحانه وتعالى » (السيرة ، ص ٥) .

واذا كانت رؤيا كسرى مرتبطة بعدو البطل فان رؤيا المهدى الخليفة العباسى لعبد الوهاب بن ذات الهمة رؤيا صديق وقد لعبت دورا فى تبرئة شرف أمه والتنبوء لابنها عبد الوهاب بأنه سيكون ناصر رسول الله صلى الله عليه وسلم ومن به تسير كلمته . وقد ذهبت جموع العرب من بنى سليم وبنى الوحيد وبنى كلاب الى الخليفة المهدى ليفصل فى النزاع بين الحارث بن ظالم وبين ابنة عمه ذات الهمة بنت مظلوم ، فهو يتهمها بالفساد وينكر أبوته لابنها عبد الوهاب . وقد رفض من قبل حكم الامام جعفر الصادق .

وكان الخليفة المهدى قد جمع اليه العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء وأرباب الدولة ليفسروا له مناما قد رآه . وقبل أن يقص عليهم منامه استأذن عبد الله أمير القوم فى الدخول على الخليفة فأذن لهم فدخلوا وهو جالس على كرسى خلافته ، والموضع هامد من هيبته ، والأمراء والوزراء وأرباب الدولة قيام على الأقدام ، والمجلس قد شملته الهيبة وجللته السكينة والوقار ، والخليفة مطرق برأسه كثير الأفكار فتقدم اليه أمير القوم وقبل الأرض بين يديه وكذلك فعلت ذات الهمة وولدها مظلوم . وبعدها تبادرت أمراء

بنى كلاب يقبلون الأرض بين يدى الخليفة ووقفت الأميرة ذات الهمة وبين يديها ولدها عبد الوهاب والخليفة مطرق ساكت وكل واحد قد شملته هيبة الخلافة .. ورفع الخليفة رأسه مستفسرا عن أسباب ترك الأمير ورجاله ثغر « ملطية » . فأخبره أنه جاء اليه ليفصل فى قضية عبد الوهاب ونسبه الى أبيه وبعد أن قص عليه قصة ذات الهمة وابن عمها الحارث وابنهما عبد الوهاب تقل الخليفة بصره بين الحاضرين وتوقف عبد الوهاب وأخبر عبد الله أنه سمع من غيره قصته ، ونادى على الطفل وأخذه وقبله بين عينيه بعدما أجلسه على ركبتيه والناس قد داخلهم العجب وهم ينظرون اليه .

فلما فرغ الخليفة من ذلك أقبل على الحاضرين من العلماء والفقهاء والقضاة والأشراف والأمراء وأرباب الدولة وقال لهم : فى أى شىء أحضرتكم . فقالوا : يا أمير المؤمنين أحضرتنا وأنت تقول انك رأيت مناما ، وتريد أن تقصه علينا ثم قلت لنا فى المنام شريك ونحن فى انتظاره وهؤلاء قددخلوا علينا ، فقال الخليفة : الله أكبر ، الله أكبر ، وحق النبى المطهر فخر ربيعة ومضر ، هذا الصبى الذى كان شريكى البارحة فى المنام وهو كأنه بدر التمام ، والسبب فى ذلك أننى فى ليلة من الليالى بعد أن صليت العشاء الأخيرة ونمت فرأيت ابن عمى محمد صلى الله عليه وسلم فى المنام وفى يده عرق رطب جنى فقلت يارسول الله قتلنى الشوق اليك وقد أحببت السلام عليك ، صلى الله وسلم عليك ، فقال : ها أنا جئت اليك من الجنة بهدية وأريد أوصيك بوصية ، فقلت ما هى الوصية يارسول الله فلم يرد على بل صار يلقمنى لقمة ويطعم هذا الغلام أخرى ، فلما نظرت الى ذلك قلت : يارسول الله ، من هذا الغلام الذى تقسم بينى وبينه هذه الرطب . وقد سبب الله تعالى هذا السبب ، وهنا ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم للمهدى النبوءة الخاصة بعبد الوهاب ، فهو غلام مظلوم متهوم بالزور والبهتان والعدوان وقد نظر الله تعالى الى كسر قلبه فعوضه من شقاء الدنيا بنعيم الآخرة ، فقال وهو من يطلب نصرتى ، وبه تسير فى الدنيا كلمتى يبذل نفسه فى طاعة الله وطاعتى وهنا طلب الرسول الكريم من المهدى أن ينصره على عدوه حين يحضر بين يديه .

(قصة الأميرة ذات الهمة . م ٢ ج ٨ ص ٢٥٥ — ٢٧٧) .

وكانت النبوءة التى عبرت عن قدر الظاهر بيبرس حلما وحدسا ودعوة وكانت كشفا من الملك الصالح أيوب وفتوحا على بيبرس نفسه .

ففى ليلة من الليالى رأى الملك الصالح أيوب مناما، أجمع العلماء فى مجلسه على أن رؤيا هذه الليلة صادقة ، فهى السابقة من الشهر العربى والقمر فى ازدياد وهو غير منحوس ، فقص الملك عليهم منامه فقد رأى كأنه فى بر أقفر متسع الجهات ليس له أول يعرف ولا آخر يوصف فبينما هو كذلك اذ نظر الى ذلك الوادى فرآه قد امتلأ ضباعا من كل الجهات . ونظر بعينه فوجد نفسه وحيدا بلا مساعد ولا رشيد غير الملك المجيد ، فأخذ يدعوه طالبا منه النجاة مما هو فيه وحين اشتد كربه وكدره اذ بغبار قد ثار وعلا وسد الأقطار وانكشف بعد ساعة للنظار واذ بخمسة وسبعين سبعا قد أقبلو من الهضاب وهم فى أعظم همة وأشد استحباب يتقدمهم سبع عالى القدر وسيع الصدر والمحجره ، له وجه مليح أشقر حلو الشمائل والمنظر كدائرة القمر فهجم ذلك الأسد ، وصار فيهم كالليث اذا احتد ، وتبعه أصحابه من السباع، ومازالوا فى حرب شديدة الى أن افترسوا الضباع ، وقطعوا منهم النخاع ، وجعلوا الأرض منهم خالية ، ولم يبق منهم بقية . ومن شدة ما لاقاه الملك فى رؤياه استيقظ من منامه .

فسر العلماء له هذه الرؤيا ، فالضباع هم أهل الكفر والضلالة والخداع والنفاق والملالة ، ولابد أن يتحركوا لأذاه فتخرج لهم السباع ، ويقتلونهم قتلا فى البقاع. فالاسلام سينتصر بهؤلاء السباع، وتستقيم بهم كامل الأحكام . وسيأتى مع هؤلاء السباع سبع كبير وهو كبير القوم ، ومشتت أهل اللؤم .

وهنا اقترح عليه العلماء أن يشترى عددا من المماليك من مال السلطنة يكونون له خاصة ، ويكونون لنصر الاسلام ، فان المنام يدل على ذلك. (السيرة م ١ جـ ص ٦٩ — ٧٠) .

ونفذ الملك ما أشار به العلماء فطلب من وزيره شاهين أن يتولى الأمر ويشترى المماليك . أرسل شاهين بدوره الى شيخ تجار الرقيق فأرشده الى تاجر بالحسينية يدعى على ابن الوراقة ، وكان قد

أصابه الفقر والذل والهوان بعد العز وعلو الشأن. فكان هذا الطلب خيرا له . فقد وصف بأنه « رجل قد من الله عليه بالفهم والفطانة ، حتى انه اذا سمع حديث أى انسان يعرف هو من أى جنس » (ص ٧٣) . فاستدعاه الوزير شاهين وطلب اليه أن يتولى الأمر ويشترى خمسا وسبعين مملوكا ويكونوا مراهقين من ثلاثة أجناس ، شركسية وجرجية ، وأباظية .

والى هنا لايرد ذكر للسبع الذى سيقود السباع . الا أن الملك جدد صفة هذا السبع القائد لعلى بن الوراقة حين التقى به فى اليوم التالى . فقد حدد له بأنه طالب منه حاجة أخرى وهى أن يشترى له مملوكا يكون خاصة لنفسه فيه شروط محددة : أن يكون فهيما وفطينا يحفظ القرآن ويكون وجهه حسن . واذا غضب يكون فى وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى الى الطارقة اليسرى ، ويكون بين عينيه شعرة أسد ، وبين حاجبيه سبع من اللحم ، هذا عند الغضب ، واذا راق لم يكن لذلك عنده أثر ولاسبب . ولم يبق بعد كل هذه الصفات المحددة للمملوك الذى يريده الملك الصالح سوى اسمه ولم ينس أن يذكره له فاسمه محمود .

وأعطاه الملك صرة وطلب منه أن يعطيها للبائع حين يجده وأوصاه ألا يفتحها والا يحاول أن يعرف ما بها . (م ١ ج ٢ ص ٨٠) .

وسافر التاجر حتى وصل مدينة بورصة فوجد ضالة الملك الصالح خمسا وسبعين مملوكا يملكهم الأمير مسعود بك . رأى على ابن الوراقة فى المماليك الصفات التى طلبها الملك الصالح ، فعرض على الأمير شراءها منه فرفض رفضا قاطعا حتى أنه غضب وطلب منه أن يغادر البلد وأمر جنده أن وجدوه فى اليوم التالى مقيما فيها أن يقتلوه ، وان وجدوه مرتحلا أن يتركوه ، وهنا يلعب الحلم دورا فى توجيه الأحداث لتتحقق النبوءة ، فانه « لما أمسى المساء ونامت كل عين يقظانة . ودام الديموم وظهرت النجوم ، واطلع الحى القيوم ونام الأمير مسعود بك واستغرق فى منامه ولذيذ أحلامه واذ بيد وقعت على صدره مثل جبل أحد وكادت روحه تفر من الجسد ، وقد رأى القائل يقول له فتح عينيك واسمع بأذنيك ، أنا الملك الصالح الفقير الى الله . وعزة الربوبية ان تعطى عليا المماليك بالكلية ، والا نفذت هذه الحربة من ظهرك ، وصار بيدى أخذ عمرك ، وجعلت يومك كأمسك ، فانظر لنفسك ودبر أمرك ، اما ان تسلم المماليك تسلم ، واما ان تسلم نفسك أو تعدم ويأخذهم على من بعدك ، ثم صاح فيه ، فانتبه من نومه مرعوبا (ص ٨٦) . وقد رأى على مناما يدفعه لانهاء الصفقة التى خرج من أجلها ، فقد رأى الملك الصالح فى منامه بعد أن نام وهو يفكر فى نفسه « فما يشعر الا ويد على صدره كأنها ريش النعام أو هبوب الرياح العظام والقائل يقول له : يا على اعلم أنى أنا الرجل الفقير الملك الصالح ، يا ولدى غدا يأتى اليك مسعود بك بن عثمان ، ويعطيك المماليك بالأمان فاشترِ منه بما يخلصك ، فوعزة ربى لن يقدر على خلافك لو اعطيته فيهم كيسا من التراب » (ص ٨٧) . وصدق مارآه على فى نومه فان مسعود بك بعد أن استيقظ من نومه أرسل فى طلب على ثم ذهب اليه بنفسه ، وأبلغه موافقته على اعطائه المماليك ، ورفض أن يأخذ ثمنهم وقدمهم هبة منه لعلى . كان ينقص هؤلاء المماليك السبع القائد وقد وجده على فى حمام بورصة ، ولقد أخذ على المماليك الى الحرم وعند دخولهم اليه شم الغلمان رائحة كريهة فتبينوا مصدرها فاذا به غلام مريض قد آله المرض الشديد ، ومضى عليه ثلاثة أيام وهو لايأكل ولا يشرب ولا ينام من شدة المرض ، وقد نفر منه الغلمان ومنهم من يصق عليه ولم يشفق عليه الا غلام منهم اسمه أيدمر الذى عاد الى على بن الوراقة يسأله أن يشتريه وحببه فيه فهو من أولاد الملوك فذهب ليراه ويسأله عن اسمه فلما عرف ان اسمه محمود ساوره شك فى ان يكون هو الغلام الذى طلبه الملك الصالح فحاول أن يتعرف على بقية الأوصاف التى حددها الملك فى السبع القائد ، فوجده يحفظ القرآن ويقرأ الكثير من العلوم ، وأثاره فاذا بالغضب يزداد به ، نتأمله ابن الوراقة فاذا السبع جدريات تظهر بين عينيه ، ملكته من الطارقة اليمنى الى الطارقة اليسرى ، شعرة من الأسد بين عينيه وسبع من اللحم بين حاجبيه (ص ٩٠ ــ ٩١) .

سأل ابن الوراقة عن صاحب الغلام فعرف أنه محمود المسارع فسأله أن يبيعه اياه فأخبره الرجل بأنه على استعداد أن يبيعه ولو بصرة من التراب فأدرك ابن الورقة أنها كرامة الملك الصالح،

لمناوله الصرة كما أمره الملك الصالح فأخذها الرجل ولم يفتحها ·

ولم يتوقف الحلم فى بناء حياة بيبرس ليوجهه نحو تحقيق النبوءة · فقد ساعده فى أن يكون له أصدقاء وأتباع يلعبون دورا فى حياته البطولية وكان الصديق الأول الذى كسبه من الحلم هو أيدمر ، فان عليا طلب منه أن يحميه فى الحمام ، وهناك أخذ يجرده من ملابسه وكانت من الجلد ثم أراد أن يقلعه قميصه فأبى محمود ، فتحير أيدمر ثم أخذتهما سنة من النوم فرأى كل منهما فى منامه الملك الصالح ولى الله الناجح، يقول لكل منهما أوثق عهد الله بينك وبين أخيك تزول الحرمة بينكما وتصيران أخوة وأنا وربى شاهدان عليكما » (ص ٩٢)

وعندما استيقظا من نومهما تعاهدا عهد الله أن تجمعهما الطاعة ، وتفرقهما المعصية ، ودعوا الله أن يتوب عليهما ، وأن يقتل الله الخائن ، وأشهدا الله عليهما ، فكان هذا أول العهود والمواثيق التى قادت بيبرس ليبدأ طريق البطولة ·

أما العهد التالى الذى لعب فيه الحلم دورا رئيسيا فى كسب أنصار أقوياء عاهدوه عهد الاخاء أن يكونوا من أهم جنده ، وعلامة من علامات بطولته ، فهم الفداوية أولاد اسماعيل نسل على ابن أبى طالب · تصفهم السيرة بأنهم الذرية الأطايب يقيمون فى الجبال لأخذ الغفر من التجار كما حدد النبوءة وجعلها تعلن بوضوح لالبس فيه فهو سيصير ملكا وسلطانا عليهم وقد مروا على ابن الوراقة وطلبوا الجعالة القديمة ـ التى كان يدفعها ـ والجديدة ثمنا لمروره · فبات بن الوراقة ليله محاصرا وهو يعلم أنهم لابد أن ينهبوا أمواله ، ولم يقر له قرار طيلة الليل حتى طلع الصباح ، واذ بالفداوية أبناء اسماعيل أقبلوا عليه ينادونه بالأمان فتعجب من ذلك ، غير أن عجبه زال حين عرف حقيقة السبب « وذلك أن المقادم لما أعاقوا عليا ومنعوه عن السير ، وتقرر الأمر بينهم على نهب الكبير والصغير ، وقد هجم عليهم الليل بالمساء فأخذهم المنام ، فرأوا فى منامهم الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب وهو يقول لهم : يا أولاد اسماعيل وحق الملك الجليل ان لم تكرموا عليا لأجل خاطرى ولأجل هذا الضعيف لأشتتكم فى جميع البلاد بالتعنيف وانى أعلمكم أن هذا الغلام هو الذى قد شاع ذكره فى جميع الزمام وهو الذى يصير ملكا وسلطانا على مر الليالى والأزمان وأنكم تكونون أهل دولته وأصحاب عزه ومملكته وحبايبه ورفقته ، ويبقى لكم الفخر الكامل وتلبسون أفخر الملابس وتركبون أعظم الركايب وتتقلدون بالشواكر الذهبية والطاسات الكوكبية ، فأكرموا عليا هذا المرة ولا تأخذوا منه دينارا ولا عشرة وانظروا الى هذا المملوك ، وعاهدوه لأجل أن يكون لكم أخا ورفيقا وهو يدعوكم وأنتم تدعونه من غير تفريق وقد أعلمتكم بما فى علمى ومن خالف منكم أمرى صار خصمى ، وشكيته يوم القيامة لجدى ، والسلام على نبى تظلله الغمام » (٩٥) · وحين انتبه الرجال من نومهم عرفوا أنهم جميعا اشتركوا فى رؤية واحدة ، فأدركوا أن مارأوه حقا وأنها ليست أضغاث أحلام وليست من الشيطان ، فقاموا الى ابن الوراقة ابروا محمودا فأوقع الحب فى قلوبهم، وتمكنت المحبة فى فؤادهم ، فأوثقوه عهد الله أن يكون له مالهم وعليه ما عليهم ·

وكما تلقى الحاكم عدوا أو صديقا للبطل النبوءة بالبطل فقد تلقتها الأم أيضا ·

وهناك ثلاث أمهات لثلاثة أبطال تلقين النبوءة الخاصة بالابن فى المنام ·

لقد رأت الرباب الرؤيا الخاصة بابنها حنذبة وحفيدها الصحاح كما رأت مريم رؤيا تخص ابنها عرنوس وكذلك رأت امرأة تقف من بيبرس موقف الأم نبوءة خاصة به ·

لقد رأت الرباب زوجة الحارث بن عامر بن صعصعة بن كلاب وهى حامل فى منامها ولذيذ أحلامها كأنها فى صحراء وحولها فسيح البرارى المقفرة ، فتقدمت الى تل عال ، وقد انكشف ذيلها وخرجت من تحتها نار متأججة ، ولها ألوان متوهجة ، فخرجت الى الأرض فحرقت جميع ما عليها ، ما بعد منها وما قرب ، ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعة مرعوبة ، وسألها زوجها عن سر انزعاجها فأخبرته بما رأت فى منامها ، وفى الصباح خرج الحارث يريد كاهنا من الكهان ليفسر له المنام ، واذ بوفد قد أقبل ومعهم شيخ كبير ، والقوم يشيرون اليه بالتوقير · وأدرك الحارث أن الشيخ جدير بالتعظيم ، فقص

عليه منام زوجته ، فاخبره الشيخ أن زوجته ، تلد مولودا له شان وأى شان ، لم يكن مثله فى هذا الزمان ، ويخرج من صلبه ولد عظيم ، أعظم منه ، وادين ، وأتقى ، وأحسن ، غير أنه يخاف على والدته من الموت عند ظهوره الى دار الدنيا والسلام .

(قصة ذات الهمة ، م١ ج١ ، ص ٦-٧)

ثم اخذ الحارث الشيخ الى حلته وأبلغ المرأة بصورة أوضح بمستقبل ابنها وحفيدها :

اخبرك بتعبير المنـــــــام
وما شفتيه فى جنح الظـلام
يجى مولود منك كثير حرب
لـه ذكر يـدوم على الـدوام
ويطلع فارسا بطلا شجـاعا
يثير الحرب فى جمع الأنـام
ويربى يتيمـــا بغـــير أب
ولا أم ويطلع بحر طـــــام
ويأتى منه صنديد مهــــاب
لأهل الكفر يضرب بالحســام
وهذا دل عنـدى فى علـومى
شرحته لك بتفسير المنــــام

(ص ٨)

لقد اقتنع الحارث بصدق تفسير الشيخ للمنام ، فلم يهتم الحارث لنفسه ان مات أو عاش ، فقد سعد أن يأتيه هذا المولود . وحرصا عليه وعلى نسبه كتب الشيخ منام المرأة فى كتـاب بدأه : هذا ما كتبه الحارث بن صعصعة بن كلاب وهـو لاحق بنسبه ، وبعد أن انتهى من الكتابة طواه وجعله فى قصبة من الفضة وسلمه الى الأم وطلب منها أن تعلق القصبة على المولود ساعة ميلاده .

وكما لم تفهم أم جنـدبة ما رأت فى منامها ، فان أم عرنوس أحد أبطال سيرة الظاهر بيبرس تلقت نبوءة عن مستقبلها ومستقبل ابنها ، ولم تفهم هذه الرؤيا ولم تعرف تفسيرها ففسرها لها شيخ الاسلام النووى .

لقد أرسل ملك جنوا الرين حنا الى الملك الصالح ايوب رسالة يبلغه فيها أن ابنته مريم وهى ذات حسن وجمال وقد واعتدال قد اعتراها مرض ، فنذر ان هى شفيت أن يرسلها لتزور الغمـــامة المقدسة عند المسيحيين . وشفيت الفتاة ويريد أن يبر بوعده فعلم أن الملك الصالح قد أمر بسد الغمامة ، لذا فهو يطلب منه أن يرسل من طرفه أحد يغفر ابنته ، من يافـا الى الغمـامة ، ومن الغمامة الى يافا ، ويأخذ خمســة آلاف شريفية حق طريقه ، ويرسل مع الخطاب هدية له وفرمانا وخزنة مال (السيرة م٢ج١١ ص ٦١) ، وقبل الملك الصالح المهمة وأرسل للمسؤل عن الغمامة سفتحها وفكر فى أن يرسل الخطيرى وهو من أبناء عمه الأكراد الا أن الخطيرى ذكره أن المسئول عن غفر بنات النصارى هو سلطان القلاع والحصون من الفداوية معروف بن حجر بن أسد ، فأرسل اليه الملك الصالح الظاهر بيبرس ومعه رسالة يطلب فيها أن يغفر ابنة الرين حنـا حتى بيت المقدس .

أخذ بيبرس معه عثمان بن الحبلى ليصحبه فى رحلته الى معروف وبعد أن التقى بيبرس بمعروف عاهده أن يكون أخوه فى عهد الله تعالى وعلى ما يرضى الله ورسـوله ، وأعطاه بيبرس خطاب الملك الصالح فوضعه على رأسه بعد أن قبله ، وأقسم أن يذهب بنفسه ليغفر الفتاة ، وألا يأخذ أجرا على ذلك - وقدم المال هدية للأمير بيبرس الذى قدمه أيضا هدية لاتباع معروف بن حجر .

ذهب معـروف مع بعض رجــاله الى يافـا ليستقبل الفتاة وأقام ينتظر وصولها خمسة أيام ، وفى اليوم السادس أقبلت مريم الزنارية بنت الرين .. فى غليون وفى صحبتها مائة بطريق فارسل الى الغليون أحد اتباعه يخبرهم انه قد جاء المكلف بتوصيلها الى بيت المقدس فرفضت الفتاة أن تخرج معه وطلبت أن يأتيها الشخص المكلف بغفرها ، فذهب معروف اليها ، وعندما رأه البطارقة بهتوا ، فقد كان كالقمر الزاهـر بين الكواكب ، جميل الصورة جميل المنظر ، (ص٦٩) واخذوا يتأملون حسنه وجماله وقده واعتداله . وحين نظرت اليه مريم اخذتها هيبة عظيمة ووقع حبه فى قلبها من ساعة أن نظرته ونظرها . أما معروف فانه حين وقع نظره عليها رأى شمسا مضيئة اذا هى أشرقت على كامل البرية ، فكف بصره ، وأومأ الى الأرض ، حياء ، مبهوتا ، ولم

يرفع رأسه اليها أبدا ، لأنه رآها ذات حسن وبهاء وكمال وقد واعتدال . ولم تتوقف مريم عن النظر اليه والتأمل فيه وكلما مر الوقت ازدادت به غراما وهياما .

وفى ضحى اليوم التالى أمر معروف الرجال بالارتحال ، فحملوا معهم الأموال ، والأثقال على ظهور الخيل وركبت مريم فى تختروان وركب معروف ورجاله على ظهر الخيل يحيطون بها وبأتباعها الى أن وصلوا الى بيت المقدس .

ونزلت مريم فى الخيام ، وأقامت للراحة ثلاثة أيام ، وفى اليوم الرابع دخلت الغمامة ، ووقف معروف على بابها ثم انصرف الى المسجد يريد الصلاة حتى تنتهى مريم من زيارتها . وفى المسجد وجد الشيخ النووى يلقى درسه ، فجلس بعد الصلاة من بعيد ليستمع الى الشيخ وقد جلس وكفى برنسه على رأسه . أما مريم فانها بعد أن دخلت الغمامة التقت بأحد الرهبان وقصت عليه حلما رأته وقالت له : وجدت نفسى فى واد أحقر أقفر ما فيه من الماء ولا قطرة فعطشت ، فضاقت نفسى من شدة العطش ، فسرت فرأيت بحرا أشد بياضا من اللبن وأحلى من العسل ، وأنا فى شدة الظمأ ، وتيقنت أن روحى عادت ، ثم انى تكرعت بجانب ذلك النهر فخرجت من فمى ذبابة سوداء قدر النحلة وسقطت الى التراب ، والتهبت بالنار ، وأنا أنظرها بعينى ثم أقبلت نحوى ذبابة بيضاء فدخلت فى فمى فابتلعتها ، وقد استقرت فى جوفى ، ولم تفزع نفسى منها ، وازداد حبى فيها ثم تأملت ذلك البحر فرأيت مركبا فنزلت فيها وعديت الى البر الثانى ، وطلعت من المركب ، فرأيت نفسى فى واد وسيع ذى أطيار وأنها كثيرة الماء فأتيت تحت شجرة عالية ورقدت تحتها ، واذا بالهوى قد هب على فارتفع ذيلى ونزل على طير من أعلى تلك الشجرة فنقرنى بمنقاره فى كشنوانى ، فكبرت بطنى وخرج منها طير أبيض صغير نفرحت به وأردت أن ألعب به ، واذا بطير أسود قد انقض على وأخذه منى وطار به فى الهوى ، حتى غاب عن عينى وجعلت أبكى وأنوح عليه حتى أنى انتبهت من منامى ولذيذ أحلامى فهذا ما رأيت » (ص ٨١) .

لم يفسر الراهب حلم مريم التفسير الذى تستريح اليه . وحدثت أشياء بينها وبينه أدت بها الى الهرب منه جريا حتى دخلت الى المسجد الأقصى . وبينما تتأمل المكان رأت الأستاذ النووى وصحبته أهل العلوم وهم يقرأون العلم والطلبة حواليه فأقبلت نحو واحد منهم وسألته أن كان هذا يترك المسلمين . وغضب العالم منها ونهرها وكان الشيخ يسمع كلامها فلم ير فى كلامها أى اهانة ، وسأله أن يسألها عما تريد من يترك المسلمين فأخبرته أنها رأت مناما تريد منه أن يفسره لها ، فطلب منها الشيخ أن تلتف بشال وتجلس خلف ظهره حتى ينتهى الدرس . فجلست وقد وقع بقلبها كلام الشيخ ولذ بعقلها ولم تزل تسمع حتى انتهى الشيخ من درسه ثم التفت اليها ، واستمع الى منامها وأخذ يفسره لها فأخبرها أن الوادى الأقفر هو دين الكفر ، وقد انقذك الله منه ، وأما الوادى الأخضر فهو دين الاسلام ، وكذلك الذبابة السوداء وهى دين الكفر ، الذبابة السوداء هى دين الكفر ، وقد خرجت ظلمة الكفر من قلبك ، والذبابة البيضاء التى راحت فى فؤدك هى كلمة الاخلاص ، ياسعد من عليها توفى ، ولو وضعوا جميع الأكوان فى كفة وهى فى كفة ما رجح الا هى ، وهى قول لا اله الا الله محمد رسول الله ، وأما السفينة فهى سفينة النجاة وأما الطير الذى هو من أعلى الشجرة ، هذا رجل كبير من رجال الأشراف يتزوج بك فى الحال ، وتأتى منه بذرية صالحة ، ولكن تتربى بعيدا عنك » (السيرة ، جـ٢ ص ٨٢) .

لم يتوقف الشيخ النووى عند هذا وانما أخذ يقوم بدور فى تحقيق الحلم فقد أبلغها أنها أن ارادت السلامة فعليها اخلاص النية لله تعالى ، وأن تسلم ، استجابت مريم لكماته ، فأسلمت ، قلبا ، ولسانا ، وجوارح ، وأعضاء ، وزاد نور وجهها بالاسلام ، وهدأ روعها وانفتح قلبها . وهنا تقدم أكثر من واحد من أتباع الشيخ ليخطبها منه ، فرفضتهم الفتاة وأشارت الى المقدم معروف وأخبرته برغبتها فى الزواج منه ، وحين حضر معروف أخذه الشيخ ملء أحضانه وباس معروف يده ، وقبل الشيخ رأسه وصدره ، وناداه باسمه وأقسم الشيخ أن ما أخبره بذلك غير جده المصطفى صلى الله عليه وسلم ، وما قام

الا اكراما له ، فعند اقباله هب نور النبى محمد صلى الله عليه وسلم بينهما .

اخبر الشيخ النووى معروفا أن مريم تريد الزواج منه ، فامتزج بالغضب واحمرت وجنتاه وتوقد بالاحمرار ، وأخبر الشيخ بقصة الفتاة ، وظهر تردده فى هذا الزواج ، فشجعه الشيخ النووى ونصحه الا يطيل الكلام فى هذا الموضوع ، فهو سيكتب كتابها ، ويعطيه فتوة تكون له سلاحا يعرضها على الملك الصالح أيوب ، ويقسم الشيخ انه ان أبطلها أبطل رجاه باذن الله (ص ٨٣ ـ ٨٤) .

قام الشيخ النووى بدور الأب فقد اختارته وكيلا لها فى عقد زواجها وطلب الشيخ النووى من معروف أن يمهرها ، فاخرج من جيبه عقدين من الجوهر ، يساوى كل واحد منهما خمسة آلاف دينار ذهب .

وبعد العقد كتب الشيخ فتوى لمعروف بصحة هذا الزواج ، وكتب عليه اسمه وختمها وأعطاها له .

عادت مريم ومعروف الى الخيام واستعد الجميع للرحيل واتجه معروف بالركب الى قلعته ، فلما اعترض وزير أبيها بحجة أنهم يريدون العودة الى يافا حتى يرحلوا الى بلادهم . أصر معروف على ضرورة ضيافتهم فى حصنه ، وطلعت مريم الى أعلى مكان فى الحصن ، وأقيمت الأفراح مدة ثلاثين يوما ، وأهل مريم يشاركون فى الرقص ، اللعب ، والأكل ، دون أن يدروا شيئا مما حدث ، حتى كانت ليلة الزفاف دخل معروف على مريم فرآها غصن بان على كثيب من الزعفران ورآته أحسن منها قدا وأطول شعرا وأكحل عينا فدخل عليها ، وقد تفتحت أعضاؤها باذن خالقها ومولاها فحملت من وقتها وساعتها (ص ٨٤ ـ ٨٦) ليبدأ الحلم بعد ذلك طريق التحقيق ليعيش ابنها عرنوس كما ذكرت النبوءة فى الحلم ويربى بعيدا عن والديه .

وقد شاهدت رؤيا محمود امراة فى حكم أمه اتخذته ابنا لها ، وعاملته معاملة الابن وهى السيدة حسنة . فقد كان محمود هو الوحيد من بين أبطال السير الذى تلقى النبوءة بنفسه ساعة ضيقه لتنير له الطريق . وكانت السيدة حسنة هى مشاركته فى رؤية ما شاهد رؤعيان . فقد كان محمود يرى فى منامه ، بينما تشاهد السيدة حسنة هذا المنام فى الواقع فى يقظتها ، فحلم محمود فى نومه هو رؤيا حسنة ساعة اليقظة . لقد رأى محمود فى حلمه من أهل الطريق ، السيد أحمد البدوى ، والدسوقى ، والجيلانى ، وصاحب الوقت يخبرونه بما كتب عليه فى غده ، وأنه سيكون ملك الزمان وفارس العصر والأوان ، ويقدمون له الدواء الذى يشفيه ليبدأ الطريق بعدها لتحقيق النبوءة .

لقد أخذ ألم المرض يجهد محمودا حتى انه كان فى غالب أوقاته لاينام ، وقد وضعت له سيدته فوق رأسه صحنا كبيرا من الكشك فوقه ديك وجعلت تنتظره حتى يأكل . اما محمود فلم يأكل شيئا وقد أجهده السقم فأعجزه عن النوم غير أن مدبر الأكوان قدر له فى تلك الليلة أن يعرف ما كتب عليه ، فنام واستغرق فى النوم ، وبينما السيدة تنتظره ، اذ قد ظهر نور عظيم يأخذ البصر السليم ـ والسيدة ترى فى اليقظة ومحمود يرى فى النوم ـ وفى عقب النور ظهر رجل عابد زاهد شكور فلما اقبل ذلك الرجل صاح بسم الله ، بسم الله المكان خال ياعباد الله ، وعند النداء أقبل رجلان وقد وضعوا الكراسى فى الجهتين ، ثم أتوا بكرسى كبير ، وضعوه فى صدر ذلك المجلس ، وصاح الرجل الأول ـ وهو نقيب الرجال ـ وهو يقول : ياسادة الأرض ذلت الطول والعرض ، احضروا ذلك المحضر كما أمر قطب الأقطاب الأكبر سيدى أحمد البدوى ، والشريف العلوى ـ صاحب الامداد النبوى ـ فعند ذلك أقبلت الرجال كأنها الأقمار ، وجلسوا ذات اليمين وذات اليسار ووقف النقيب بين أيديهم يمدح مرشدهم وهاديهم ، حتى تكامل الديوان ، وحضرت كامل الاخوان ثم قالت الرجال أين السلطان ، وبطل الأبطال ، وعين كل انسان ، فقال لهم النقيب تأنوا حتى يحضر باقى الأقطاب ، ثم أخذ يمدح الرسول الحبيب وبعد أن فرغ من مدحه ، أقبل الثلاثة أقطاب يتبعهم رجل تصفه السيرة بأنه فحل الرجال الأجواد ، صاحب العطايا والامداد ، كثير العدل والرشاد وخادم باب سيد

العباد ، وبيده قضيب خيزران ما فيه اعوجاج ، وبين يديه المنادى ينادى ياأبا فراج ، وليس أبو فراج هذا سوى الملك الصالح فهو السلطان الذى كانوا يسالون عنه ٠

ويبدو من الطريقة التى كان الأقطاب يكلمونه بها انه كان قطب الأقطاب ، فقد كان الملك الصالح سلطانا فى عالم الواقع ، كما كان سلطانا فى عالم الباطن ، فهو سلطان الحقيقة والشريعة ٠ وقد أمر الرجـال بالكلام فتكلم الأقطاب بالنبوءة الخاصة ببيبرس ٠

قال الأول : ياسلطان الرجـال وبطل الأعيان هذا ملك الزمان وفارس العصر والأوان وهو الذى ينصر الاسلام ويقيم الأحكام ويذل جيوش اللئام ٠ وقال الثانى فقد تنبأ بأن بيبرس سيفتح السواحل والبلاد وتطيعه أهل السـواد وينصره النبى الهادى ٠ أما الثالث فقد ذكر أنه سبق فى أن يدعوا له ٠ ولم ينفض المجلس فقد استـمر علم الله أن كل شىء بقضاء الله وطلب من الجميع الاقطاب يعبرون عن احاسيسهم تجـاه بيبرس ويدعون له فذكر السيد البدوى أن بيبرس ابنه ، ولابد أن يأخذ عهده ويحفظ وده ، ثم دعا له الله العظيم رب موسى وابراهيم وزمزم والحطيم أن ينصره على جميع أعدائه ، ويذل له العتاة ٠ ٠ وسأل الدسوقى ربه العظيم رب موسى الكليم أن يرى بيبرس ليلة القدر ويكون دعاءه فيها مجابا ، أما الجيلانى فكان دعاؤه أن يعلى الله قدره ويدبر أمره ويهدىء سره ويطيل حكمه ٠ وكان دعاء صاحب الوقت له ، اللهم أشف كل من كان فى هذا المكان لأجل خاطر هذا الانسان ٠ وبعد أن قراوا الفاتحة طلب السلطان الكشك من عند رأس الغلام فاخذه وعده هدية عظيمة ، ودعا لكل من يأكل منه بالشفاء ، ثم دعا ربه أن يشفى كل من أكل منه ٠ ولعق لعقة من الكشك ثم طلب من النقيب أن يضع الطعام مكانه ثم نفض السلطان المنديل كما يصنع فى مجلس ملكـه فى اليقظـة وانفض المجلس ، وسار كل منهم الى حال سبيله » (السيرة ١٠١ ، ١٠٣) ٠

وعندما استيقظ محمود وجد الكشك فأكل منه ونام ٠ ولمـا كانت السيدة حسنـة المشـاهدة الوحيدة على هذا العطاء الكونى الذى أعطيه محمود ، فأخذت تقدم له الكشك بيديها وتطعم به الضعفاء ليمضى عنهم السقم والآنين ، وليبـدأ الطريق لتحقيق النبوءة التى أبلغها فى رؤياه ٠

ولعل الرؤيا الوحيدة التى يراها الأب عن ابنه البطل كانت رؤيا جندبة الكلابى ، وكانت هذه الرؤيا بردا وسلاما فى قلبه جاءت اليه ساعة ضيق وقنوط لتساعده أن يودع دنياه مطمئن البال مرتاح النفس ٠ فقد دخل جندبة معركة مع أمير طىء وملكها الغطريف بن مالك الطائى بسبب فرسه مزنه ، وانتهت المواجهة بينهما أن اختلفت بينهما طعنتان كان السابق بالطعنة الأمير جندبة من فرط محبته لمزنة ٠ وكان الغطريف فارسا قد لقى كل مصيبة ومحنة ، فلما رأى السنان وصل اليه مال عنه بمعرفته الى أن جازه السنان وكسر حدته ثم طعنه مجـاوبا الطعنة فوقعت فى فخذه فشبكته الى جانب الحصان الذى أحس بها فوقع بجندبة الى الأرض فأوهنه ٠ ولما رأت بنو كلاب أميرها قد وقع على الأرض ركنوا الى الفرار ، وتبعهم بنـو طىء كى يضربوا منهم الرقاب ، الا أن ملكهم الغطريف أوقفهم ٠ ولما توقف الطلب عن بنى كلاب عادوا الى الميدان ليتفقدوا قتلاهم فوجدوا جندبة جريحـا فعادوا به الى المضـارب وقطبوا جراحاته لكن رجله بطلت ولم يعد يمشى الا على عصاه وقد طمع قومـه فيـه وقـل فى أعينهم ، وتضعضع حاله ونفرت منه رجاله وعلم أن أمره قد صار غير نافذ ، وقد أصابته الهزيمة بالحزن والألم فتنازل عن الامارة لأخيه ٠ وانفرد عن الناس ولبس الخشن من اللباس وتواترت عليـه الأمراض والعلل ، وتغيرت عليـه الأحوال وجفاه كل صديق ، وانقطع عن زيارته كل رفيق ، فجلس فى بعض الأيام يفكر فى أحواله ، وتفرق رجـاله ، وتمنى أن يـكون له ابن يأخذ بثاره ويقهر عدره ، وانشد قصيدة تلخص ازمته وعبر فيها عن امنيته :

تولت نعمتى ومضى زمـــانى
وهـــا أنا قد بقيت كمـا ترانى

فيوم العـز كنت أعـز قومـى
واسبقهم الى نيل الأمـــانى

ومذ فارقت مزنة عـاد عزمى
الى ذل يجدد بالهـــــوان

عدمت ركوبها فعدمت صبرى
وبان تجلدى ووهى جنانى

ترى قبل الممات أرى قبابى
رفيعات العوامد والمبانى

ويرزقنى الاله فتى كريما
يصول على الفوارس بالطعان

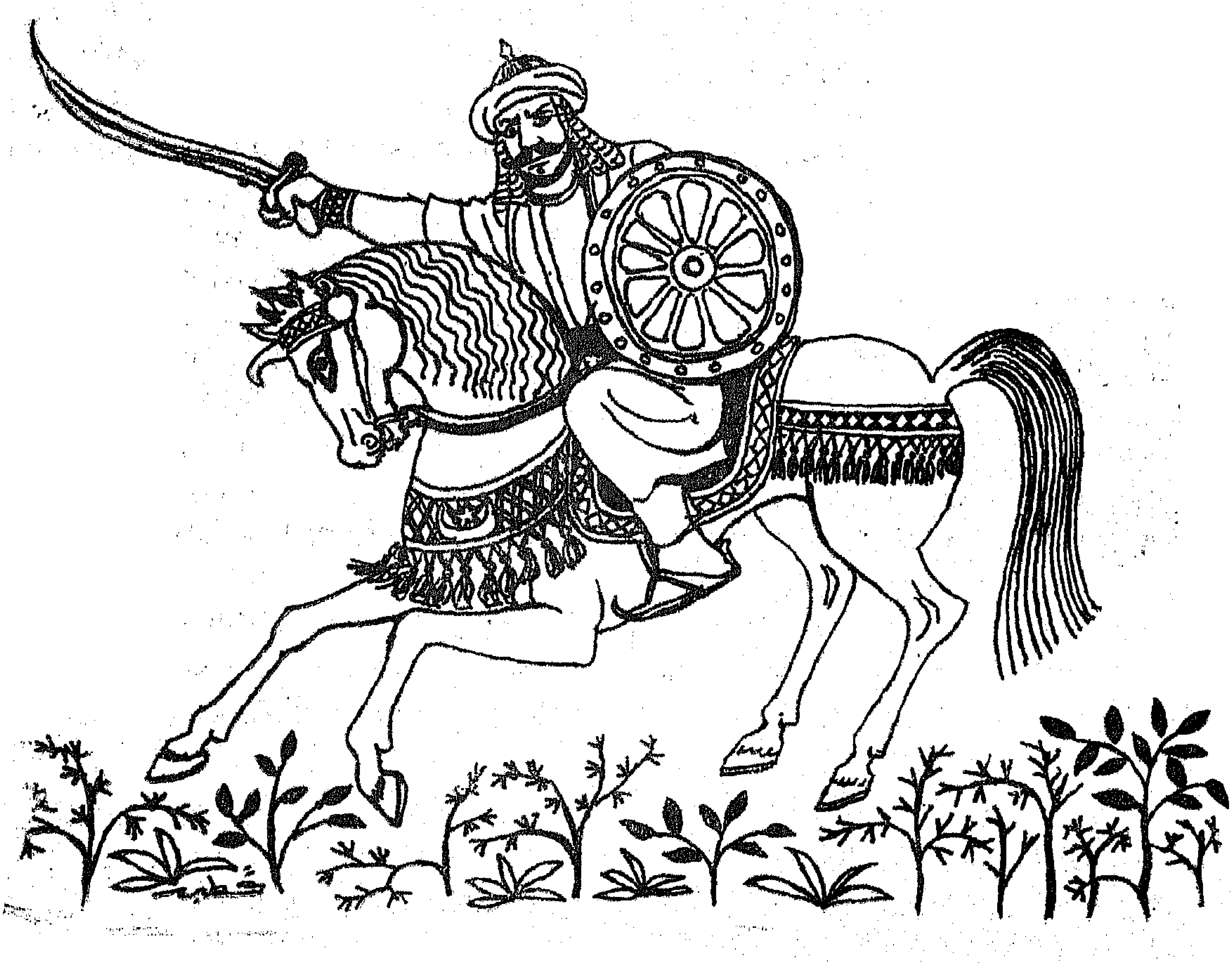
ويأخذ من عدانا الثأر قهرا
بضرب السيف مع طعن السنان

ويأخذ مزنة من تحت خصمى
ويقهر من يعاند فى الزمانى

أنا المغبون فى هزلى وجدى
فيامولاى جد لى بالأمانى

وبعد أن انتهى جندبة من انشاد شعره صلى ركعتين لله تعالى ، ونام فرأى فى منامه قائلا يقول : ياجندبة أبشر فان الله تعالى يعوضك عن رجلك الجنة ، ولابد أن ترزق ولدا يخلفك من بعدك ويملك البلاد ويطيعه العباد فاشكر الله على الحال ، ولا تضيق صدرك على اذهاب المال ٠

انتبه جندبة من نومه وهو متعجب من ذلك المنام وأخذ ينتظر الا أنه مات قبل أن يعلم بخبر حمل زوجته ، فأصاب بنى كلاب الحزن ، وبكى عليه الرضيع منهم والفطيم والمشايخ والشباب ٠ وبعد موته ظهر الحمل على زوجته ، لتأخذ النبوءة طريقها للتحقيق (قصة ذات الهمة ، م١ ، ص ١٠٩-١١٢) ٠





ابراهيم حلمى

بالتعبير الشعبى البسيط ، الذى يحمل فى طياته جرسا موسيقيا ذا رنين روحانى علوى خاص ينبع ويبزغ من الوجدان الجمعى للناس ، يتم استقبال شهر الأنوار القدسية (رمضان) من كل عام ، بصيحات متشوقة مرحبة بقدوم الوافد الكريم قائلة : « هل هلالك شهر مبارك » ، وعلى الرغم من ان سائر الشهور العربية لها اهلة خاصة بها ، وهذه الأهلة تحدد المواقيت للناس والأزمنة والمواسم ، الا ان هلال شهر رمضان المعظم ينفرد ويحظى باجلال واكبار عظيمين لدى كل شعوب الأمم الاسلامية ٠ سواء أكانت هذه الشعوب من اقطار المشارق أو المغارب ٠٠ !

ولم لا والمسلمون يستشعرون تجاه ليلة رؤية هلال رمضان عبق السنين الضاربة بجذورها عبر الزمان ٠

اهتمام العرب والمسلمين باهلة الشهور العربية ومواسمها :

منذ أيام الجاهلية والعرب كانوا يهتمون بترائى اهلة الشهور العربية عند مولدها فى صفحة السماء ٠ وكان غرضهم من وراء ذلك هو تقسيم الزمن تقسيما غير منقوص ٠ وكانوا فيها يخصصون بعض شهور حرم حيث يبعدون عنها دمر القتال خلال أزمنتها ، وهى ذو القعدة ، وذو الحجة ، والمحرم ، ورجب ٠

وحينما فرض الله على المسلمين فريضة صيام شهر رمضان كان الرسول المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يأمر بصومه الا بعد رؤية هلاله محققا ، أو بشهادة انسان عدل ، فصامه ــ صلى الله عليه وسلم ــ ذات مرة بشهادة أعرابى ، وذات مرة أخرى بشهادة (ابن عمر) ، مكتفيا بمجرد الأخبار والتبليغ ٠

وكان المسلمون فى صدر الاسلام يتأهبون كل عام للاحتفاء بمقدم بعض الشهور العربية ، نظرا لما لها من منافع خاصة بهم وبالحجيج العاكفين

والطائفين والركع السجود عند الأعتاب المقدسة لبيته المحرم ، طلبا لغسل الذنوب والغفران .

فقد روى (الفاكهى) فى كتاب « مكة » ان (عمر بن الخطاب) ــ رضى الله عنه ــ كان يصيح فى أهل مكة قائلا : « يا أهل مكة أوقدوا ليلة هلال المحرم ، فأوضحوا فجاجكم لحجاج بيت الله ، واحرسوهم ليلة هلال المحرم حتى يصبحوا » (١) .

وظل الأمر على ذلك بمكة فى هذه الليلة حتى كانت ولاية (عبد الله بن محمد بن داود) على مكة ، فأمر الناس أن يوقدوا ليلة هلال رجب ، فيحرسوا عمار أهل اليمن (٢) .

ولقد انتقل هذا الاهتمام بهذه المواسم الدينية الى مصر أيام الدولة الفاطمية ، وعرفت هذه المواسم باسم (ليال الوقود) ، وهى ليال الأول والنصف من رجب ، والأول والنصف من شعبان، حيث تضاء بالشموع والمصابيح والقناديل المساجد الستة : الأزهر والأقمر والأنور ، والطولونى ، والعتيق (جامع عمرو بن العاص) ، وجامع القرافة بالقاهرة المعزية ، فتسبح جميعها فى هالات نورانية متألقة .

ان هذا الاهتمام بالمواسم الدينية فى المدن الإسلامية ، خاصة فى أوائل شهورها المباركة له دلالة خاصة فى عقيدة الانسان المسلم المقبل على مناسك وفروض العبادة منذ أزمنة بعيدة . وكما تحوم أقدام المسلمين وأنظارهم حول بيت الله المحرم ، حامت حفاوة الانسان المسلم حول رؤية الهلال عند بيته المحرم بكل مظاهر الاحتفال والتكريم والتبجيل .

من ذلك ما دونه الرحالة العربى (ابن جبير) فى رحلته الى بيت الله الحرام عام ٥٧٩ هجرية ، والتى صادفت وقتها أن هل هلال شهر رمضان فى سماء مكة وهو حل بها .

قال (ابن جبير) : « ... وكان صيام أهل مكة له [لرمضان] يوم الأحد بدعوى فى رؤية الهلال لم تصح ولكن أمضى الأمير ذلك ، ووقع الاذن بالصوم بضرب دبادبه ليلة الأحد المذكور ، لموافقته مذهبه ومذهب شيعته العلويين ومن اليهم ، لأنهم يرون صيام يوم الشك فرضا حسبما يذكر ، والله أعلم بذلك » (٣) .

ويصف (ابن جبير) مظاهر هذا الاحتفال الدينى فى البيت المعمور يوم استطلاع هلال شهر رمضان قائلا : « ... ووقع الاحتفال فى المسجد الحرام لهذا الشهر المبارك ، وحق ذلك من تجديد الحصر وتكثير الشمع والمشاعل وغير ذلك من الآلات ، حتى تلألأ الحرم نورا ، وسطع ضياء » (٤) .

ونفس التعبير عن مظاهر الاحتفال فى بيت الله الحرام عند رؤية هلال شهر رمضان ، نجده عند الرحالة العربى (ابن بطوطة) ، بنفس الألفاظ ، على الرغم من الفارق الزمنى بنحو قرن ونصف من الزمان فصلت بينهما ..

ففى عام (٧٢٧ هجرية ــ ١٣٢٧ ميلادية) كتب (ابن بطوطة) قائلا : « ... واذا هل هلال رمضان تضرب الطبول والدبادب عند أمير مكة ، ويقع الاحتفال بالمسجد الحرام ، من تجديد الحصر وتكثير الشمع والمشاعل حتى يتلألأ الحرم نورا ، ويسطع بهجة واشراقا » (٥) ! .

كل الاختلاف فيما لاحظه (ابن جبير) و (ابن بطوطة) هو ان الأخير لاحظ فى هذه المناسبة وجود ايقاع عند أمير البلاد .

---

(١) المقريزى ــ « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » ص ٢٣١ جـ ٢ دار التحرير للطبع والنشر (اغسطس ١٩٦٧ ــ يوليو ١٩٦٨) .

(٢) المرجع السابق ــ ص ٢٣١ جـ ٢ .

(٣) يوم الشك هو اليوم التالى للتاسع والعشرين من شعبان . ويقع فيه الشك لأنه اما أن يكون مكملا لشعبان ثلاثين يوما ، واما أن يكون أول يوم من أيام رمضان . راجع : « قرة العين فى رمضان والعيدين » لمؤلفه « على الجندى » ــ ص ٥٢ جـ ١ ــ مطابع الأهرام التجارية ١٩٦٩ ، وكتاب « فنون رمضان » لمؤلفه « مصطفى عبد الرحمن » ــ ص ١١ ــ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ بدون تاريخ .

(٤) ابن جبير ــ « تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار » ــ ص ١١١ ــ دار الكتاب اللبنانى ــ مكتبة المدرسة ــ بدون تاريخ .

(٥) ابن بطوطة ــ « تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » ــ ص ١١١ جـ ٣ ــ كتاب التحرير ، رقم ١٦٨ ــ دار التحرير للطبع والنشر ١٩٦٦ .

أول رؤية لهلال رمضان بمصر :

اختلف المؤرخون فى أول من خرج لرؤية هلال رمضان من قضاة مصر ، فذكر (السيوطى) فى كتابه « حسن المحاضرة » : أن أول من خرج الى رؤية الهلال فى مصر ، القاضى (غوث بن سليمان)، الذى توفى سنة ثمان وستين ومائة • وقيل : أول من خرج من الناس الى مسجد (عبود) ـ وقيل (محمود) ـ بالقرافة لرؤية هلال رمضان، القاضى (ابراهيم بن محمد بن عبد الله) ، وقيل : ان أول قاض ركب فى الشهود الى رؤية الهلال ، هو (أبو عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة)، الذى تولى قضاء مصر سنة خمس وخمسين ومائة هجرية ، الموافق سنة احدى وسبعين وسبعمائة ميلادية •

قال (الكندى) : طلب الناس هلال شهر رمضان ـ و (ابن لهيعة) على القضاء ـ فلم يره أحد ، وأتى رجلان ، فزعما أنهما قد رأياه ، فبعث بهما الأمير (موسى بن رباح) الى (ابن لهيعة) ، فسأل عن عدالتهما ، فلم يعرفا ، واختلف الناس ، وشكوا • فلما كان العام المقبل ، خرج (عبد الله بن لهيعة) فى نفر من أهل المسجد عرفوا بالصلاح ، فطلبوا الهلال ـ وكانوا يطلبونه بالجيزة ـ ثم تعدو الجسر فى زمن (هشام بن أبى بكر البكرى) ، وطلبوا الهلال فى جنان (ابن أبى حبيش) ، ثم كان القضاة على ذلك ، حتى كان (ابن أبى الليث) ، فطلبه فى أصل المقطم (٦) •

وكانت قد أعدت لهم دكة خشبية ، عرفت باسم (دكة القضاة) بجبل المقطم ، وهذه الدكة كانت ترتفع عن المساجد ، من أجل الجلوس عليها عند استطلاع الأهلة •

وحدث فى العهد الفاطمى أن القائد (جوهر الصقلى) ، كان ينوب عن الخليفة (المعزلدين الله الفاطمى) أحيانا فى حكم البلاد ، وقد رأى أن العلاقات التى كانت بين أهل السنة فى كل من مصر وليبيا والمغرب ، وبين الشيعة فى كل من العراق والشام لم تكن على صفاء دائما ، بسبب اختلافهم على ابتداء الصيام فى شهر رمضان ، فكان صيام شهر رمضان عند (السنيين) يبتدىء بمجرد رؤية الهلال ، سواء كان شهر شعبان تسعة وعشرين يوما أم ثلاثين • لكن (جوهر الصقلى) لم يرتض السير وفق هذه الطريقة ، التى لا تتفق فى نظره مع أحوال المذهب الشيعى ، فجاء فى سنة ٣٥٨ هجرية ، وأمر بابطال الصوم بعد اليوم التاسع والعشرين من رمضان ، وأقام صلاة العيد قبل رؤية هلال شوال ، فأدى ذلك الى اثارة أهل مصر والمغرب واعتراضهم على ذلك بأن صاموا اليوم الثلاثين من رمضان حسب أصول المذهب السنى ، ثم جعلوا العيد بعد ثبوت رؤية هلال شوال ، واتبعوا فى ذلك فتوى قاضيهم المصرى (أبى الطاهر السنى) ، الذى بحث عن الهلال بنفسه • جريا على هذه العادة ، من فوق الجامع العتيق (جامع عمرو بن العاص) ، فلما بلغ ذلك الى (جوهر الصقلى) هدد القاضى المصرى بالعزل (٧) •

وقيل أنه فى هذا العهد أبطل الخلفاء رؤية القاضى لهلال رمضان ، وجعلوا الشهور الرمضانية شهرا تسعة وعشرين يوما ، وشهرا ثلاثين ، فاذا وقع رمضان فى أحدهما أمضوه كما هو ، وأصبح ركوب الخليفة الفاطمى أول رمضان ، يقوم مقام الرؤية عند غيرهم ، على أن الخليفة (الحاكم بأمر الله) ، أباح صوم رمضان بالرؤية لمن يريد (٨) •

ليلة الرؤية فى العصر المملوكى :

على الرغم من اهتمام مؤرخى العصر المملوكى بأحداثه السياسية المتقلبة الا انه قد وقف بعضهم بأقلامهم عند عدة ليال من ليالى رؤية هلال شهر رمضان ، وذلك بعدة اشارات ووقفات سريعة ، ولكنها بالرغم من ذلك فهى تعد هامة • هذه الاشارات والوقفات يمكن اجمالها على النحو الآتى : ـ

---

(٦) على الجندى ـ قرة العين فى رمضان والعيدين « ص ٥٩ ج ١ •

(٧) خليل طاهر ـ « شهر رمضان منذ فجر الاسلام الى العصر الحديث » ـ ص ١٤٤ ـ دار مأمون للطباعة والنشر ١٩٧٦ •

(٨) على الجندى ـ « قرة العين فى رمضان والعيدين » ـ ص ١٦١ ج ١ •

١ ــ مكان الاحتفال بليلة الرؤية :

لم يكن للاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمصر مكانا واحدا تجرى فيه ظاهرة الاحتفال ، وانما كان هناك لذلك أكثر من مكان .

ولقد رصد (ابن اياس) مكان الاحتفال هذا وحدده بالمدرسة المنصورية الكامنة في (بين القصرين) بالقاهرة ، خلال الأعوام ٩٢٠ و ٩٢٣ ، ومن عام ٩٢٥ حتى عام ٩٢٨ هجرية .

ففي عام ٩٢٠ هجرية قال (ابن اياس) : « .... وأما في ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية ، وحضر (الزيني بركات بن موسى) المحتسب (٩) فلما ثبتت رؤية الهلال وانفض المجلس .... » (١٠) .

وفي عام ٩٢٣ هجرية قال : « فلما كانت ليلة الرؤية ركب الزيني بركات بن موسى المحتسب من المدرسة المنصورية ، وقدامه الفوانيس موقودة و ..... » (١١) .

وفي عام ٩٢٥ هجرية قال : « وفي يوم الخميس سلخ الشهر [شعبان) كانت ليلة رؤية هلال رمضان ، فتوجه قضاة القضاة الى المدرسة المنصورية التي ببين القصرين ، وحضر القاضي عبد العظيم المحتسب ، فلما رأى الهلال وانفض المجلس .... » (١٢) .

وفي عام ٩٢٦ هجرية قال : « وفي ليلة الرؤية توجه القاضي بركات بن موسى المحتسب الى المدرسة المنصورية التي ببين القصرين ، واجتمع القضاة الأربعة هناك ، فلم يثبت رؤية الهلال الا بعد العشاء » (١٣) .

وقال في عام ٩٢٧ هجرية : « وفي تلك الليلة ركب القاضي بركات بن موسى من المدرسة المنصورية بعد المغرب ، وقدامه المشاعل » (١٤) .

وقال في عام ٩٢٨ هجرية : « وفي يوم الأربعاء سلخ شعبان كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان ، فلم يحضر من القضاة أحد الى المدرسة المنصورية على جرى العادة » (١٥) .

واذا كان (ابن اياس) قد حدد المكان بالمدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) على مدى سنين غير قليلة ، فان (المقريزى) أشار الى مكان آخر تراءى فيه هلال شهر رمضان من قبل تلك التواريخ التي ذكرها (ابن اياس) في كتابه .

قال (المقريزى) في حوادث عام ٨٩٦ هجرية : « وفي ليلة الثلاثاء ــ الثلاثين من شعبان ــ تراءى الناس هلال رمضان ، فلم ير أحد الهلال مع كثرة عددهم ، فاصبح الناس على أنه آخر شعبان ، وأكلوا الى الظهر ، فقدم الخبر بأن الهلال رؤى ببلبيس ، فنودى بالامساك قبيل العصر » (١٦) !! .

ويؤكد لنا ذلك ما كتبه الرحالة العربي (ابن بطوطة) . فقد رصد حفلا لليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة (ابيار) ، موقعها الآن على الخريطة مدينة (كفر الزيات) ، ففي عام ٧٢٧ هجرية قال عن احتفال هذا العام : « ولقيت بأبيار قاضيها (عز الدين المليجي) الشافعي ، وهو كريم الشمائل ، كبير القدر . حضرت عنده مرة يوم الركبة (الرؤية) ، وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان » (١٧) .

---

(٩) قال (احمد امين) يعرف المحتسب : « وظيفة المحتسب كانت وظيفة كبرى في الدولة الى عهد قريب . كان يختار صاحبها ممن جمع بين العلم والوجاهة ، ووظيفته مراقبة الأسواق ومراعاة الأسعار والمصالح العامة ، فمن طفف في الكيل والميزان عاقبه ، ومن رفع السعر عاقبه » قاموس العادات والتقاليد » ــ ص ٣٥٦ ــ مكتبة النهضة المصرية الطبعة الثانية .

(١٠) ابن اياس ــ « بدائع الزهور في وقائع الدهور » ــ ص ٣٩٧ جـ ٤ ــ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤ .
(١١) المرجع السابق ــ ص ٢١١ جـ ٥ .
(١٢) المرجع السابق ــ ص ٣١٢ جـ ٥ .
(١٣) المرجع السابق ــ ص ٣٤٨ جـ ٥ .
(١٤) المرجع السابق ــ ص ٤٠١ جـ ٥ .
(١٥) المرجع السابق ــ ص ٤٧٠ جـ ٥ .

(١٦) المقريزى ــ « كتاب السلوك في معرفة الدول والملوك » ــ ص ٨١٥ جـ ٣ ق ٣ ــ مطبعة دار الكتب ١٩٧٠
(١٧) ابن بطوطة ــ « تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار » ــ ص ١٢٨ جـ ١ .

اننا نستطيع من غير شك من خلال ما عرضنا له من رصد تاريخي للمؤرخين (ابن اياس) ، و (المقريزى) ، والرحالة العربي (ابن بطوطة) أن نستنتج أن رؤية هلال شهر رمضان في العصر المملوكي في مصر كانت تستطلع في أكثر من مكان ، سواء أكان هذا المكان في العاصمة أو في غير العاصمة ٠

٢ ــ مسار الاحتفال بليلة الرؤية :

اتخذ مسار الاحتفال في العاصمة في العصر المملوكي دائما نقطة بداية ثابتة ، وهي المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) ــ كما أشرنا من قبل ــ أما نقطة نهاية الاحتفال فكانت دائما عند بيت المحتسب ، وهو الممثل للسلطان في هذا الحفل الديني ٠

وعندما كان يرأس الحفل المحتسب (الزيني بركات بن موسى) فقد كان المسار يبدأ من المدرسة المنصورية ببين القصرين ، ثم الى (الامشاطين) الى (سوق مرجوش) الى (الخشابين) الى (سويقة اللبن) الى بيت المحتسب (الزيني بركات) نفسه ٠ نستنتج ذلك من وصف (ابن اياس) لمسار احتفال عام ٩٢٠ هجرية ، والذى قال فيه :

« ٠٠٠ ووقدوا (وأوقدوا) له الشموع على الدكاكين ، وعلقوا له التنانير والأحمال الموقودة بالقناديل من الأمشاطيين ، الى سوق مرجوش ، الى الخشابين ، الى سويقة اللبن ، الى عند بيته » (١٨) ٠

أما عندما كان يتغير المحتسب بآخر ، فكان من الطبيعي أن ينتهي موكب ليلة رؤية هلال رمضان عند بيت هذا المحتسب الجديد :

وحينما تصدر القاضي (عبد العظيم) المحتسب موكب رؤية هلال شهر رمضان عام ٩٢٥ هجرية تغير خط سير الاحتفال وانتهى الى بيته هو أيضا : « فلما رأى الهلال ، وانفض المجلس قام القاضي عبد العظيم وركب من المدرسة المنصورية ٠٠٠ ومشت قدامه السقاءون بالقرب كما كان يصنع بركات بن موسى المحتسب ، فاستمر في هذا الموكب (الحفل) من بين القصرين الى بيته الذى في باب النصر » (١٩) ٠

ويختلف مكان انتهاء حفل ليلة رؤية هلال شهر رمضان في المدن والقرى عن مثيله في قلب العاصمة في العصر المملوكي ٠ ففي المدن يرأس الحفل قاضي المدينة ، حيث يبدأ من داره ، وينتهي بعد طوافه بداره كذلك ٠

قال الرحالة (ابن بطوطة) في وصف مسار الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان بمدينة (أبيار ــ السابق الاشارة اليها ، عام ٧٢٧ هـ) :

« يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضي ٠ ويقف على الباب نقيب المتعممين ، وهو ذو شارة وهيئة حسنة ، فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ، ومشى بين يديه قائلا : باسم الله ، سيدنا فلان الدين (!) فيسمع القاضي ومن معه ، فيقومون له ، ويجلسه النقيب في موضع يليق به ، فاذا تكاملوا هنالك ، ركب القاضي وركب معه أجمعون وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة ، وهو مرتقب الهلال عندهم ، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضي ومن معه ، فيرتقبون الهلال ، ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب ، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ، ويصل الناس مع القاضي الى داره ، ثم ينصرفون ٠ هكذا فعلهم في كل سنة » (٢٠) ٠

٣ ــ المشاركون في الاحتفال :

يضم الاحتفال في العاصمة كل من :

(أ) المحتسب : وهو أعلى سلطة في الاحتفال٠

(ب) القضاة الأربعة : وهم يمثلون المذاهب الاسلامية الأربعة وهي : الشافعية ، والمالكية ، والحنفية ، والحنبلية ٠

(جـ) حاملي الشموع الموقدة ، والفوانيس ، والمناجنيقات ، ومجامر البخور ، وكذلك السقائين ، ولاعبي الأكرة أو (الكرة) ٠

---

(١٨) ابن اياس ــ « بدائع الزهور في وقائع الدهور » ــ ص ٣٩٧ جـ ٤ ٠

(١٩) المرجع السابق ــ ص ٣١٢ جـ ٥ ٠

(٢٠) ابن بطوطة ــ « تحفة النظار ٠٠٠٠ » ــ ص ٢٨ جـ ١ ٠

أما فى المدن فيضم الاحتفال كل من :

(آ) القاضى .

(ب) فقهاء المدينة .

(جـ) نقيب المتعممين .

(د) أهالى المدينة .

كانت ليلة رؤية هلال شهر رمضان فى العصر المملوكى ينتظرهـا أغلب الناس على أحر من الجمر ، شـوقا الى مجاهدة النفس مع مشـاق الصـيام ، على الرغـم من مكابدة الجوع الذى فرضه الحكام قهرا عليهم طوال العام .

ومن تحصيل الحاصل فى ذلك العصر القول بأن الشعب المصرى المغلوب على أمره لم يـكن يطيـق تضارب آراء من بيدهم الأمر عند تحديد بداية شهر الصيام المعظم . كان يتذمر ، ويرفض ، ويقلب الدنيا رأسا على عقب اذا ما حدث هذا التضارب ، وكأنما كان واقفـا لحكامه المماليك (ينتظر لهم السقطة واللقطة) ـ على حد تعبير القول الشعبى الشائع .. !

وصف (ابن اياس) ارتباكا حدث فى تحديد ليلة رؤية هلال شهر رمضان عام ٨٨٢ هجرية ، فقال : ... وفى رمضان وقع بعض اضطراب ، وسبب ذلك أن مضى الثلاثون من شعبان ولم ير الهلال ، فأكل غالب الناس فى أول يوم من رمضان ، فنادى القاضى الشافعى بالامسـاك ، فثار عليه العوام ، وقصدوا الاخراق به (!) ، فثبت برؤية الهـلال قرب الظهر ، ولكن فطر غالب الناس فى ذلك اليوم » (٢١) .

ولم تكن تلك الحادثة هى الوحيدة فى تاريخ الشـعب المصرى مع حكامه المـماليك فى تذمره العنيف ضـد مماليكه ، فقد روى (ابن اياس) كذلك حـادثة أخـرى وقعت فى عـام ٩٢٧ هجرية ، وجاء فيها : « .. وفى شـهر رمضان كان مستهله يـوم السبت ، وكان الهـلال عسر الرؤية على خمس درج ، وقيل أربع درج فى تلك الليلة ، بحيث أن الميقاتيـة حكموا أحد نـواب الشافعية ، فشكوا الناس فى ذلك ، وحصـل لزكريا (غـاية المقت) من الناس ومن ملـك الأمـراء . وما قاسى (زكريـا) خيرا بسـبب ذلك » (٢٢) .

هـذا المقت الذى حصـل من الناس لزكريا ولغير زكريا من حكامهم علام يدل ؟!

ألا يدل ذلك على مدى حرص الشعب المصرى على صحة أداء ركن هام من أركان دينه ، وهو الصيام ، وألا يمس فى شىء من عقيدته الدينية الغراء ؟ .. أو ان هذه الحادثة تعد مجرد تنفيس عن كبت حبيس يخمش الصـدر بظفـر ، نالـه التقليم من حاكم يرتدى عباءة الدين والدين منه براء ؟!

هذه مسألة للأمانة تحتـاج الى بحث عميق أعمق من هذه الوقفة التى نقفها هنا فى عجالة على غير مهل .. !

ليلة الرؤية فى العصر العثمانى :

وصف المهنـدس والجغرافى والأثرى الفرنسى (ادم فرانسوا جومار)

Edme Francois Jomard

عضو الحملة الفرنسية على مصر فى الفترة بين سنتى ١٧٩٩ و ١٨٠١ ميـلادية فى الجزء الثامن عشر من الطبعة الحديثـة للطبعة الفرنسية الثانيـة من كتاب (وصف مصر) موكب ليلة رؤية هلال شهر رمضان فقال : « ... ويبدأ رمضان مع ميـلاد هلال هذا الشهر ، ويعلن عن ذلك موكب احتفالى يسبق بداية الشهر بيومين . ويتكون هذا الموكب من حشد كبير من الرجال ، يحمل بعضهم المشـاعل وبعضهم الآخر يحمل عصى ، يقومون بأداء حركات مختلفة بهـا . ويفتتح سير الموكب آلاتية [جمع آلاتى] يمتطون ظهور الجمال ، يضربون كوسا معدنية ، بينهما يمتطى آلاتيـة آخرون ظهور الحمير ، ويضربون

---

(٢١) ابن اياس ـ « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » ـ ص ١٣٦ جـ ٣ .

(٢٢) المرجع السابق ـ ص ٤٠١ جـ ٥ .

(٢٣) جومار ـ « وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل » ـ ص ٣١٣ ـ ترجمة : أيمن فؤاد سيد ـ مكتبة الخانجى بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

كذلك على الطبل ، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الأكثر صخابة ، والتى يمكن أن نتصورها · ويأتى بعد ذلك رجال يرتدون لباسا أحمر · وعلى رءوسهم قلنسوات عالية ، متصل بها ثوب أبيض فضفاض يسقط على الظهر ومقدمة القلنسوة مزينة بالنحاس ، وهو لباس مشابه للباس الانكشارية ، ويختم الموكب شيوخ ممتطين صهوة خيول مجللة بفخامة » (٢٣) ·

واذا كان هكذا وصف عين الغازى الفرنسى لمراسم الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان فى القرن التاسع عشر ، فان عينا أخرى انجليزية استطاعت أن ترصد نفس الظاهرة بعدها بحوالى ربع قرن من الزمان على أرض مصر ذاتها ·

هــذه العين الانجليزية هى عين المستشرق الانجليزى (ادواد وليم لين)

قال (لين) واصفا : « تسمى الليلة التى يترقب فيها هلال رمضان ليلة الرؤية ، فيذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضع ليال فى الصحراء ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد · اذ أن الصيام يبدأ فى اليوم التالى لرؤية الهلال ، فاذا تعذرت رؤيته بسبب السحب ، بدأ الصوم عندما يتم شعبان ثلاثين يوما · وتكفى شهادة المسلم الواحد أنه رأى الهلال لاعلان الصيام » (٢٤) ·

ويصف المستشرق الانجليزى المظاهر الاحتفالية التى كانت تواكب هـــذا الاحتفال الدينى الشعبى ، فيقول : « فى مساء ذلك اليوم يسير موكب المحتسب ، ومشايخ الحرف المتعددة الطحانين ، والخبازين ، والجزارين ، والقصابين ، والبدالين ، وباعة الفاكهة ، ومعهم بعض أعضاء آخرين من هذه الحرف ، فرق من الموسيقيين ، وعدد من الفقراء ، يتقدمهم أو يتخللهم فرق من الجنود ، من القلعة الى مجلس القاضى ، وينتظرون هناك عودة أحد المرسلين لرؤية الهلال ، أو شهادة أى مسلم آخر على انه رآه ، وتزدحم الشوارع التى يمر بها هذا الموكب بالمشاهدين على الجانبين · وجرت العادة فى هذا الموكب على أن تقاد خيول مسرجة بأجمل السروج · غير ان الموكب المدنى والدينى استبدل بأكثره عرض عسكرى تافه · ويتكون موكب ليلة الرؤية الآن من مشاة النظام خاصة · ويتقدم حاملو المشاعل كل فرقة من الجنود ويتبعونها ، لينيروا لهم الطريق عند العودة ، ويتلوهم شيخ حرفة ما وآخرون من اتباعه وعدة فقراء يصيحون طوال الطريق : (الصلاة الصلاة ·· صلوا على النبى عليه السلام) ، ويفصل كل فرقتين أو ثلاث فاصل عدة دقائق · ويختم المحتسب وتابعوه الموكب · وعندما يصل خبر رؤية الهلال الى مجلس القاضى ، يقسم الجنود والمجتمعون الآخرون أنفسهم الى عدة فرق ، تعود احداها الى القلعة ، ويجول الآخرون فى الأحياء المختلفة صائحين : (يا أمة خير الأنام ·· صيام صيام) ، وعندما لا يرى القمر هذه الليلة ، يخبر الشعب بهذا القول : (غدا فى شهر شعبان ·· فطار فطار) ويقضى الناس على العموم شطرا كبيرا من الليل (عندما يعلن بدء الصيام فى الغد) فى الأكل والشرب والتدخين ، ويبتهجون كما يبتهجون عادة عندما يخلصون فى شقاء صيام اليوم · ويضاء داخل المساجد هذه الليلة كما تضاء فى الليالى التالية ، وتعلق المصابيح عند مداخل المساجد وفوق شرفات المآذن » ·

واذا كانت عيون الأجانب قد استطاعت أن ترصد ظاهرة الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان ، بعناية واهتمام فى العصر العثمانى ، فان عينا أخرى مصرية استطاعت بدقة ومهارة شديدتين أن ترصد هذه الظاهرة الاحتفالية مرات عدة متتالية · هذه **العين المصرية هى عين (عبد الرحمن الجبرتى) الشيخ المؤرخ الشاهد على عصره ·**

ذكر (الجبرتى) أحداث هــذه الظاهرة الاحتفالية الدينية الشعبية عند أعوام ١٢١٣ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢٢ و ١٢٣٢ و ١٢٣٦ هجرية ، فقال — على سبيل المثال — فى أحداث شعبان

---

(٢٤) ادوارد وليم لين — « المصريون المحدثون — شمائلهم وعاداتهم » — ص ٣٩٩ — ترجمة : عدلى طاهر نور — دار النشر للجامعات ١٩٧٥ ·

عام ١٢١٣ هجرية الموافق فبراير ١٧٩٩ ميلادية: « ... وفى سادس عشرينه نادوا للناس بالأمان وفتح الأسواق ليلا فى رمضان حكم المعتاد ... وفيه عرض (حسن أغا محرم) المحتسب لسارى عسكر أمر ركوبه المعتاد لاثبات هلال رمضان . فرسم له بذلك على العادة القديمة ، فاحتفل لذلك المحتسب احتفالا زائدا ، وعمل وليمة عظيمة فى بيته أربعة أيام ، أولها السبت ، وآخرها الثلاثاء ، دعا فى أول يوم العلماء والفقهاء والمشايخ والوقاجلية وغيرهم ، وفى ثانى يوم التجار والأعيان ، وكذلك ثالث يوم ، ورابع يوم دعا أيضا أكابر الفرنساوية وأصاغرهم . وركب يوم الثلاثاء بالأبهة الكاملة زيادة عن العادة وأمامه مشايخ الحرف بطبولهم وزمورهم ، وشق القاهرة على الرسم المعتاد . ومر على قائمقام وأمير الحاج وسارى عسكر بونابرته . ثم رجع بعد الغروب الى بيت القاضى ببين القصرين ، فاثبتوا هلال رمضان ليلة الأربعاء . ثم ركب من هناك بالموكب وأمامه المشاعل الكثيرة والطبول والزمور والنقاقير والمناداة بالصوم وخلفه عدة خيالة عارية رءوسهم وشعورهم مرخية على أقفيتهم بشكل بشع مهول » (٢٥) .

وفى عام ١٢١٥ هجرية لم يذكر لنا (الجبرتى) شيئا جديدا فى هذا الاحتفال سوى انه تكلف خمسين الف درهم (٢٦) .

وفى العام التالى ١٢١٦ هجرية يذكر لنا (الجبرتى) انه خيف من عربدة عسكر الاحتلال فألغى من الاحتفال مراسمه الاحتفالية ، وان اقتصر على ذهاب الكتخدا ، الذى ناب عن المحتسب فى الذهاب الى المحكمة لاثبات رؤية هلال رمضان فى هذا العام ، ومن ثم المناداة بحلول شهر رمضان فى اليوم التالى (٢٧) .

.. ان القاء نظرة شاملة على ظاهرة الاحتفال بليلة رؤية هلال شهر رمضان فى العصر العثمانى . من خلال ما سجله للتاريخ كل من الفرنسى (ادم فرانسوا جومار) ، والانجليزى (ادوارد وليم لين) ، والمصرى (عبد الرحمن الجبرتى) ، وبمقارنتها بمثيلتها التى سبقتها فى العصر المملوكى سيضع بين أيدينا عدة تغيرات ثقافية ألمت بالظاهرة على مدار السنين ، ومن أهم هذه التغيرات الثقافية : ـ

١ ـ ظهور عنصر الموسيقا فى المواكب الاحتفالية فى العصر العثمانى ، الأمر الذى لم يكن موجودا من قبل فى العصر المملوكى .

٢ ـ مشاركة مشايخ الحرفيين فى مواكب ليلة الرؤية كل عام فى العصر العثمانى ، بشكل يشخص المهن الشعبية داخل الاحتفال ، فى حين اقتصر الأمر فى العصر المملوكى على مشاركة طوائف شعبية لها وجود لازم وحيوى فى الاحتفال ، كالمشاعلية لانارة الطريق ، والمبخرتية لاطلاق البخور على المحتفين ، والسقائين لارواء ظمأ الناس المشتد عليهم عند الازدحام للفرجة والمشاركة فى طقوس الاحتفال .

٣ ـ دخول فرق نظامية عسكرية ضمن مكونات عروض الاحتفال بليلة الرؤية فى العصر العثمانى ، فى حين لم يشر الى وجود مثل هذا التقليد مؤرخو العصر المملوكى من قبل ولا ألمحوا اليه من قريب أو بعيد .

٤ ـ الاحتكام الى قواعد الحساب والقوانين الأجنبية فى استطلاع هلال شهر رمضان فى العصر العثمانى ، عندما تتعذر الرؤية وتتضارب الأقوال ، وكمثال لذلك ما ذكره (الجبرتى) فى

---

(٢٥) عبد الرحمن الجبرتى ـ « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ـ ص ٢٤٨ جـ دار الجيل ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

(٢٦) المرجع السابق ـ ص ٤٠٥ جـ ٢ .

(٢٧) المرجع السابق ـ ص ٥٠٩ جـ ٢ ، ويمكن الرجوع الى ما ذكره (الجبرتى) بخصوص استطلاع هلال شهر رمضان عام ١٢١٧ هجرية من ٥٤٨ جـ ٢ ، وعام ١٢١٨ هجرية ص ١٦٣ جـ ٢ ، وعام ١٢١٩ هجرية ص ٣٦ جـ ٣ ، وعام ١٢٢٠ هجرية ص ٩٣ جـ ٣ ، وعام ١٢٢٢ هجرية ص ٢٢٢ جـ ٣ ، وعام ١٢٣٢ هجرية ص ٥٦٢ جـ ٣ وعام ١٢٣٦ هجرية ص ٦٢٨ جـ ٣ ، ويلاحظ أن هناك عددا من السنوات لم يقف عندها الجبرتى لذكر استطلاع شهر رمضان فيها ، مثل أعوام ١٢١٤ ، و ١٢٢١ ، والفترة من ١٢٢٣ حتى ١٢٣١ ، ومن الفترة ١٢٣٣ حتى ١٢٣٥ هجرية .



عام ١٢١٧ هجرية عندما قال : « عملت الرؤية ليلة الأحد وركب المحتسب ومشايخ الحرف على العادة ، ولم ير الهلال ، وكان غيما مطبقا ، فلزم اتمام عدة شعبان ثلاثين يوما ، فانتدب جماعة ليلة الأحد وشهدوا أنهم رأوا هلال شعبان ليلة الجمعة ، فقبله القاضى ، وحكم به تلك الليلة على ان ليلة الجمعة التى شهدوا برؤيته فيها لم يكن للهلال وجود البتة . وكان الاجتماع فى سادس

ساعة من ليلة الجمعة المذكورة باجماع (الحساب والدساتير المصرية والرومية) على انه لم ير الهلال ليلة السبت الا حديد البصر فى غاية العسر » (٢٨) ٠

٥ ـ كان الناس يتذمرون ويثيرون القلاقل والشغب والفوضى حينما تتضارب الآراء عند عدم ثبوت رؤية هلال شهر رمضان ، ثم الرجوع عن ذلك وثبوته فى العصر المملوكى ٠ أما فى العصر العثمانى فلم يشر المؤرخ (عبد الرحمن الجبرتى) الى أى تذمر من أى نوع ، تكون قد أحدثته العامة بسبب هذا التضارب ، على الرغم من حدوث هذا التضارب فى عامى ١٢١٧ ، و ١٢٢٢ هجرية ، كما ذكر (الجبرتى) ، ولكن الأمر مر بهدوء وسلام وكأن شيئا لم يكن ٠٠ !

٦ ـ كان استطلاع هلال شهر رمضان بالقاهرة فى العصر المملوكى يتم فى المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) كما حدد (ابن اياس) ذلك ، أما فى العصر العثمانى فلم يذكر أحد مكان استطلاع الهلال سوى المستشرق الانجليزى (ادوارد وليم لين) وحده دون غيره ممن تناولوا هذه الظاهرة بالعرض ، فلقد أخبرنا بأنه « يذهب نفر من الناس عصر اليوم السابق ، أو قبل ذلك ، ليقضوا بضع ليال فى (الصحراء) ، حيث يصفو الجو خاصة ، لرؤية الهلال الجديد » (٢٩) ٠

ولم يفسر لنا المستشرق الانجليزى أو يوضح كنه هذا المكان الذى بالصحراء ، والذى كان يقصدونه من كانوا يقومون برؤية واستطلاع هلال الشهر الفضيل ٠

٧ ـ انفصل مكان نقطة بداية الاحتفال بليلة الرؤية عن مكان استطلاع الهلال فى العصر العثمانى ٠ فبدلا من بدء الاحتفال من المدرسة المنصورية بمنطقة (بين القصرين) فى العصر المملوكى انتقل مكان بدء الاحتفال الى القلعة فى العصر العثمانى ، وقد حدث هذا التغير نتيجة اظهار أن الحفل الدينى لصيق بمركز السلطة والسلطان ، فيزداد بذلك رصيد محبة أولى الأمر فى قلوب رعاياهم من المسلمين ٠٠ !

هذه التغيرات الثقافية التى ألمت بظاهرة (ليلة رؤية هلال شهر رمضان) بكل أبعادها التراثية الشعبية تعد أمرا طبيعيا لمدى مجاراة الظواهر الفولكلورية أيا كانت لمتغيرات عصورها، وسعة أفقها ، ومرونتها المتحركة فى تلبية احتياجات جماعاتها الانسانية التى تتطلبها ٠

ليلة الرؤية فى العصر الحديث :

من أصدق من وصف ليلة الرؤية فى العصر الحديث كان الأستاذ (يحيى حقى) ٠ قال فى كتابه « من فيض الكريم » واصفا اياها وموكبها الشعبى الذى رآه بنفسه وبهره : « فى مقدمة الموكب موسيقى السوارى ، يبهرنا ضارب الطبلة المغلفة بجلد فوق حصانه ، ونقول فى سرنا (كيف يقود حصانه دون أن يمسك بلجامه) ، ثم تأتى شلة من المشاة فتدمع عيوننا ونحن نحس لرؤيتهم بالعزة والمتعة ، ثم ٠٠ ثم ٠٠ يا للفرحة موكب أرباب المهن الشعبية ، المعلم وحده فى تلاميذه وأولاده ٠ ها هم النجارون فى أيديهم المقدمة يمشى مشية البطل وراءه صفوف من أقواسهم ، وها هم مبيضو النحاس قد تحزموا كانما على استعداد لدعك الأوانى بأقدامهم فى رقصة تشبه رقص حلقات الذكر ، وأخيرا ها هم الحلاقون ٠ ولكن ماذا تظنهم يفعلون ، ركب نفر منهم (عربية كارو) فى يد واحد منهم فردة حذاء قديمة ـ برطوشة ـ يتصنع أنه يحلق بها ذقن زميل له غارقة فى رغاوى الصابون ولا يأبه لمحاولاته الزوغان من هذا السلاح العجيب ٠ كان لكل مهنة رباطها وتقاليدها ومعلمها الذى يشهد للصبى ببلوغ مرتبة الأستاذ فيحق له الاستقلال فى عمله ، ينسى الصبى يومئذ من حلاوة الفرح ما أصابه من ضرب وعذاب على يد من كان يتدرب على يديه ٠ تؤلف بين الجميع تلك الليلة هزة

---

(٢٨) المرجع السابق ـ ص ٥٤٨ جـ ٣ ٠

(٢٩) ادوارد وليم لين ـ « المصريون المحدثون ٠٠٠ » ـ ص ٣٩٩ ٠

دينية فلا يصدر منهم فى هذا الموكب فعل عن زيف وافتعال » .

وبمرور الأيام والليالى خبا وضمر ومن ثم .

تقلص الاحتفال الشعبى والرسمى بليلة رؤيه هلال شهر رمضان رويدا رويدا ، وأصبح محدودا فى صورة رسمية فى ملف ارشيف المراسم الحكومية ، وظل فترة على هذا النحو الى أن أعادته الحكومة المصرية نابضا بالحياة فى أواخر شعبان سنة ١٣٧٤ هجرية ـ الموافق ابريل سنة ١٩٥٥ بموكب شعبى ورسمى (٣٠) .

ومع فعل عوامل التعرية الزمنية فى الظواهر الفولكلورية ، ولأنها ظاهرة فولكلورية تخضع لقانون الزمن المتغير ، بقى لنا من ليلة رؤية هلال شهر رمضان موكب شعبى احتفالى يتيم ، يطوف مرة من كل عام بين جامع (أحمد بن طولون) ومسجد (السيدة زينب) ، فى ليلة الجمعة الأخيرة من شعبان ، وبقيت لنا كلمة فضيلة الامام المفتى عن استطلاع الهلال ، عبر سماعات الراديو وشاشات التليفزيون ، واحتفالات أجهزة الاعلام بهذه المناسبة .

وأخيرا ، يبقى فى موروثنا الشعبى تعبير بسيط لم يمس بعد ، نردده منغم الايقاع اللفظى : « هل هلالك شهر مبارك » .



(٣٠) حسين عبد الوهاب ـ « رمضان » ـ ص ٣٣ ـ سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٨) ـ وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ بدون تاريخ .



المسحراتى

(دراسة ميدانية)

سميح شعلان

نبذة تاريخية عن السحور والمسحراتى

فى بداية فريضة الصوم لم يكن هناك سحور، فقد كان الطعام والشراب ومقاربة النساء، حراما بعد صلاة العشاء، وكذلك لمن افطر ونام، حتى لو استيقظ قبل الفجر، فانه يظل صائما حتى اليوم التالى، ولو نام قبل ان يفطر، كما حدث لأحد الأنصار وكان صائما، ويعمل طول يومه فى أرضه، فلما حضر الافطار أتى امرأته فقال: هل عندك طعام؟ قالت: لا، ولكن سانطلق فأجلبه لك، فلما عادت وجدت أن النوم قد غلبه، فأصبح صائما، فأجهده ذلك جهدا شديدا حتى غشى عليه، فخفف الله عن المسلمين وشرع لهم اباحة الطعام والشراب ومقاربة زوجاتهم حتى مطلع الفجر وحينذاك أصبح هناك مايسمى بطعام السحور، وبذلك أباح الله للمسلمين مالم نجده عند أهل الأديان السابقة، كما يوضح ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم حين يقول:

« ان فصل ما بين صيامنا وصيام أهل الكتاب أكلة السحور »، وأكد الرسول على السحور ورغب فيه لو بشربة ماء، فيقول: « السحور بركة فلا تدعوه ولو أن أحدكم تجرع جرعة ماء، فان الله وملائكته يصلون على المتسحرين ».

وقد اختلفت طريقة التسحير لايقاظ النائمين للسحور، من زمن الى زمن، ففى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كان بلال بن رباح رضى الله عنه يقوم بمهمة التسحير بصوته العذب الجميل، وكان الرسول يقول: « ان بلالا ينادى بليل فكلوا واشربوا حتى ينادى ابن أم مكتوم »، فيمسكون عن الطعام والشراب وكافة مبطلات الصيام، ويستحب أن يكون السحور قرب الفجر، كما كان يفعل الرسول صلى الله عليه وسلم، فقد روى زيد بن ثابت، قال « تسحرنا مع رسول الله ثم قمنا الى الصلاة » فقال أنس بن مالك يسأل زيد: « كم بين الآذان والسحور؟ قال: قدر خمسين آية ».

(★) راجع ابراهيم عبد العزيز ــ رمضان الذى لا نعرفه ــ ص ٥٣، ٥٤، ٥٥.

فيكون سحور الرسول صلى الله عليه وسلم قريبا من الفجر بحيث يفرغ منه وقد بقى على الفجر نحو عشرين دقيقة ·

واذا كان التسحير بالآذان فى عهد الرسول ، فقد تغيرت طريقته بعد ذلك ، ففى عام ٢٣٨ هجرية كان ولاة مصر يذهبون الى جامع عمرو بن العاص فى مصر القديمة سيرا على الأقدام من مدينة العسكر وهم ينادون للسحور ، وقد سن هذه السنة والى مصر « عنبسة بن اسحاق » ·

وفى العصر الفاطمى كان يؤذن على المساجد للسحور ، وفى أواخر العصر الفاطمى ظهر (ابن نقطة) ـ ٥٩٧ هـ) الذى كان يسحر الناس ، واخترع « القوما » لذلك ، والقوما فن شعرى شعبى له تقاليده الفنية الخاصة ·

وراحت طائفة المسحرين بعد ذلك تتفنن فى الأناشيد والأزجال وتؤديها وفق مرور أيام الشهر الكريم ، فيها وعظ وحث على الصيام والقيام والتوبة والصدقة ، بالاضافة الى الدعوة الى تناول السحور وشرب الماء قبل موعد الامساك ، ومما كانوا يقولونه :

أيها النوام قوموا للفلاح
واذكروا الله الذى أجرى الرياح
ان جيش الليل قد ولى وراح
وتدانى عسكر الصبح ولاح
اشربوا عجلى فقد جاء الصباح

وفى القرن الثامن الهجرى كانت القناديل تعلق فوق المآذن ، لتحدد للناس مواعيد السحور والامساك ، فاذا كانت هذه القناديل مضاءة كان موعد السحور باقيا ، واذا أطفئت كان ذلك ايذانا بأن الفجر قد اقترب ·

المسحراتى فى بورسعيد

١ ـ بين المهنة الموسمية والعادة التطوعية ··

التسحير كمهنة ليس لها صفة الاستمرار بحيث تكون مصدر عيش للقائم بها ، لذلك حاولنا تتبع أصحاب ذلك التقليد لنتعرف على المهن الأصلية التى تساعدهم على متطلبات الحياة على مدار العام ·

يشير البعض الى أن بعض من قام بالتسحير فى بورسعيد منذ أكثر من خمسين عاما كان متطوعا لا يؤجر ، اذ أنه لم يكن فى حاجة الى ذلك الأجر وانما كان يبتغى مرضاة الله ، ويعتبر قيامه بهذا الدور لونا من ألوان الخير ينبغى على كل قادر على فعله أن يفعله · « كانت فيه ناس بتسحر لله ، ناس مبسوطة ومعروفة فى الحى ، بتكسب ثواب » (١) ·

هذا بالنسبة للمتطوعين واعتبار أن ما يقومون به عادة لا تنقطع ، وبالاضافة اليهم كان هناك المرتزقون وأغلبهم من الفقراء الساعين للرزق فى شهر تكثر فيه الخيرات والخيرين ، وكان بعضهم فى خدمة المساجد ، والبعض الآخر فى أعمال الدفن وخدمات الجنائز ، ويشير محمد عبد القادر الى أن أغلب المسحرين فى ذلك الوقت كان يعمل فى غير أيام رمضان بائع « سريح » أى متجول ·

بالاضافة الى أولئك هؤلاء الذين رغبوا فى المهنة لما فيها من مفردات قولية غنائية تتفق وما لديهم من ميل نحو هذا اللون من الأداء الفنى ·

٢ ـ العلاقة بين المسحراتى وزبائنه ··

نستطيع القول بأن من قام بالمهنة متطوعا كان يختار زبائنه من أقاربه وأصدقائه وأهل حارته مثلا ، أما المرتزقون فكان لكل منهم زبائنه المعجبين بأسلوبه فى التسحير واعتادوا عليه ، وكانت العلاقة بينهما تتعدى الايقاظ لتصل الى حدود الاستحسان والتحسين ، بمعنى أن الشكل الفنى الذى كان يتبعه كل مسحر فى ايقاظ زبائنه ، أنتج لونا من ألوان الاستجابة لمنتجه الفنى والانصات له واستحسان الطيب منه ، وطلب تكرار حكاية بعينها ، الأمر الذى دفع

(١) أحمد عبد الهادى ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ · بورسعيد ·

(٢) رجب حسن بدوى ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٢ ـ بورسعيد ·

المجيدين من المسحراتية ، وأصحاب الفهم الفنى للأقوال المصاحبة للتسحير للسعى نحو التحسين والاضافة ، بحيث تجذب ابداعاتهم القولية مزيدا من الاستحسان ومزيدا أيضا من الزبائن ومن ثم من الخير فى شهر الخيرات .

يقول رجب حسن بلوى ، الشهير « بأبو حسن » نسبة **لأكبر أبنائه** : ــ

ــ « **الزبون يجيلى من قبل شهر رمضان ، ويقوم جايبلى ورقة كده ويقوللى هتيجى تسحر فلان وفلان وفلان فى البيت الفلانى فى الحته الفلانية** » .

ــ « أنا كان عندى فى شارع الأمين والسواحل راجل اسمه « نصر الكتبى » ، كان مقاول حديد ، كان عندى سبع أسر فى البيت اللى هو فيه ، تعرف لما كنت أروح أسحر نصر الكتبى ، كانوا ينزلوا لى البنات ، اللى معاهم ملبسات واللى معاهم فستق ، واللى معاهم شكلتات ، ويحطوا فى جيوبى ، ويدونى فلوس ، والنبى تقول لنا القصة الفلانية ... آه أقول لهم ، أديلهم كلمتين منها من اللى همه نفسهم فيه » .

ــ « العيال كانوا يمشوا ورايا كتير وليا أصحابى رجاله ، كانوا يمشوا معايا » .

ــ « فيه بيوت أعديها لأنها مهياش زباينى ، وفيه زبونين ليا فى البيت ده ، وفيه زبونين لواحد مسحراتى زيى فى البيت نفسه ، اللى ييجى قبل التانى يقف يسحر وزميله يستناه ، يروح ياخد بيت ولا حاجة ، على مدة ما يخلص ييجى يسحر زباينه » .

ــ « قصة الجمجمة كنت مركبها جديد ع التسحير ، هية مبتتقالش ف التسحير ، هيه لها طريقة غير كده ، قدرنا نمشيها ع التسحير » .

وكما أسلفنا فان تلك العلاقة التى كانت تدفع نحو مسحر بعينه دون الآخرين ، وحرية الاختيار من بينهم دون الالتزام بمسحر معين لحى معين أو لشارع أو حارة أو فئة أو أصحاب مهنة ، هذه العلاقة ساهمت بشكل مباشر فى المنافسة بين « المسحراتية » ، بحيث يحتفظ كل منهم بأحسن ما سمع من سابقيه فى المهنة ، بل ويضيف كما فعل « أبو حسن » وأضاف مما سمع من حكايات الشاعر متمثلة فى حكاية « الجمجمة » بالاضافة الى رصيده مما حفظ عمن سبقه فى التسحير ، ولا نستطيع بالطبع أن نضع فى كفة الاجادة كل الأثقال للاستحواذ على أكثر عدد من الزبائن ، فلا يمكن تجاهل حرص الغالبية على عدم تغيير المسحراتى الذين اعتادوا عليه ، حرصا منهم على العادة ذاتها أكثر من حرصهم على شخص المسحراتى ، وانقطاع العادة فى المعتقد الشعبى فأل سىء ، بالاضافة أيضا الى العطف على «المسحر» باعتباره من الفقراء الذين تجوز عليهم الصدقة ، اللهم الا اذا ساهمت المنية أو توقف المسحر ذاته عن التسحير ، هنا تكون الحرية فى الاختيار للزبون وتنطلق من اعتبارات عدة ، تتفق وفهم ذلك الزبون لدور المسحراتى والعلاقة بينهما ، وقد تصل هذه العلاقة حد التلقى والالتقاء الفنى ، وقد تنتهى عند البعض دون أن تجاوز حدود الايقاظ فقط ، لكننا نستطيع القول أن الغلبة فى أكثر الأحيان كانت لصالح العلاقة الفنية .

يقول أحمد عبد الهادى مشيرا الى ما أسلفنا : ــ

ــ « المسحراتية كانوا يختلفوا عن بعض .. لو كنت عايز واحد يسحرنى السنة دى نقوله احنا (هنوضبك) (١) أو (هنرتبك) (٢) تعمل حسابك تسحرنا السنة دى .. ولو كان فيه واحد تانى كان بييجى يسحرنى مقدرش أكسر بخاطره .. ييجى برضه ، فيه ناس كان بيسحرها اتنين وتلاته مسحراتية » .

ويعترض محمد عبد القادر فيقول أن المسحراتية كانوا يتخصصون فى أحياء بعينها ، ولكل حى المسحراتى الخاص به ، بل أنه يضيف أن مسألة التسحير كانت تختلف من حى الى حى ، فهناك مسحراتى حى الصيادين ، ومسحراتى الصعايدة ، ومسحراتى المهن الأخرى من بحرية وبمبوطية الى آخره من المهن والأحياء .

ونستطيع القول أن ذلك النوع من الانتشار لبعض المسحراتية فى تجاوز أحيائهم وربما عاد الى

(١) هنوضبك : أى يواظب على تسحيرهم طول شهر رمضان .
(٢) هنرتبك : أى يأتيهم بشكل يومى مرتب .

اجادتهم وتجديدهم للفنون القولية المصاحبة للتسحير مما جذب اليهم العديد من زبائن الأحياء الأخرى ، وكما أشرنا الى أن ذلك الانجذاب لم يكن فى كثير من الأحيان على حساب مسحر الحى ، بل مضافا اليه •

٣ ــ المسحراتى بين الأمس فى القاهرة واليوم فى بورسعيد :

كان المسحراتى فى بورسعيد يتبع نظاما يسير عليه أثناء قيامه بالتسحير ، هذا النظام كان الاعتقاد الأول أنه نظام خاص بمدينة بورسعيد ، قد أخذ عن النظام الذى كان يسير عليه المسحراتى فى دمياط ، وذلك لأن أغلب الاخباريين أجمعوا على أن « المسحراتية » كان معظمهم ينتمون الى دمياط • الا أننا لاحظنا أن هذا النظام اقرب ما يكون الى ما اتبعه المسحراتى فى القاهرة قبل انشاء بورسعيد بما يقرب من ثلاثين عاما • حيث أن « ادوارد وليم لين » فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » الذى أتم كتابته فى عام ١٨٣٤ يقول « فى السادس والعشرين من ديسمبر عام ١٨٣٤ ، بلغت اقامتى فى مصر سنة كاملة وبدأت الآن فى تدوين نصوص مؤلفى عن المصريين المحدثين » (١) •

ويتعرض « لين » لشكل التسحير فى القاهرة فى ذلك الوقت فيقول :

« فى كل ليلة من ليالى رمضان يجول المسحرون ليقولوا أولا كلمة ثناء أمام كل منزل يستطيع صاحبه أن يكافئهم ، وفى ساعة متأخرة يجولون ليعلنوا وقت السحور • ولكل « خط » أو قسم صغير فى القاهرة مسحر • ويبدأ المسحر جولاته بعد الغروب بساعتين تقريبا (أى بعد أداء صلاة العشاء) ، ممسكا بشماله طبلا صغيرا يسمى « بازا » أو « طبلة المسحر » وبيمينه عصا صغيرة أو سير من الجلد يضربه به ، ويصحبه غلام يحمل قنديلين فى اطار من الجريد ويقفان أمام منزل كل مسلم غير فقير ، فى كل مرة يضرب المسحر طبله ثلاث مرات ، ثم ينشد قائلا : عز من يقول ، لا اله الا الله ، ثم يضرب بالطريقة نفسها ، ويضيف قائلا : محمد الهادى رسول الله ، ثم يعود الى ضرب طبله ويواصل كلامه ، وأسعد لياليك يا فلان مسميا صاحب المنزل ، اذ أنه يستفهم من قبل عن أسماء سكان كل منزل ، فيحيى كلا منهم ، ما عدا النساء بالطريقة نفسها ، فيسمى أخوة سيد المنزل وأولاده وبناته الأبكار قائلا فى الحالة الأخيرة : أسعد الليالى الى ست العرايس فلانه ويضرب طبله بعد كل تحية ، وبعد أن يحيى الرجل أو الرجال يقول : ليقبل الله منه صلواته وصيامه وطيباته ويختم بقوله : الله يحفظك يا كريم كل عام •

وهو ينشد أمام منازل العظماء ــ فى أحوال أخرى أحيانا ــ بعد أن يقول : عز من يقول لا اله الا الله محمد الهادى رسول الله ، أغنية طويلة فى سجع غير موزون ، يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصلى على الرسول ، ثم يأخذ فى رواية قصة المعراج وغيرها من قصص المعجزات المماثلة ، ضاربا طبله بعد كل ثانية ، ولا يقف المسحر على منازل الحزانى • ويتناول المسحر على العموم من منزل المتوسط الطبقة قرشين أو ثلاثة قروش أو أربعة فى العيد الصغير ويعطيه البعض مبلغا زهيدا كل ليلة •• وكثيرا ما تعمد نساء الطبقة المتوسطة الى وضع نقد صغير ــ خمسة فضة ، أو من خمسة فضة الى قرش أو أكثر ــ فى ورقة ويقذفن بها من النافذة الى المسحر ، بعد أن يشعلن الورقة ليرى المسحر مكان سقوطها • فيقرأ الفاتحة بناء على طلبهم أحيانا ، أو من تلقاء نفسه ، ويروى لهن قصة قصيرة فى سجع غير موزون ، ليسليهن ، مثل قصة « الضرتين » وهى قصة مشاجرة امرأتين متزوجتين من رجل واحد • وبعض ما يرويه فى هذه المناسبات بذىء ، ويستمع اليه مع ذلك النساء فى المنازل الحسنة السمعة • وهو

---

(١) ادوارد وليم لين ــ المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ــ ترجمة عدلى طاهر نور ــ الطبعة الثانية ــ القاهرة ــ ١٩٧٥ ، ص ٢ •

أمر يدل على شدة التناقض فى الخلق ... »(١) .

واذا حاولنا اقتفاء أثر المسحراتي فى بورسعيد فى النصف الأول من القرن العشرين من خلال احد الذين قاموا بالتسحير فى تلك الفترة « رجب حسين بدوى » لنعقد مقارنة بينه وبين نظيره فى القاهرة فى النصف الأول ولكن من القرن التاسع عشر ، ونتمم تلك المقارنة بمسحراتى اليوم فى بورسعيد ، تلك المقارنة أو المقابلة بين الأنماط الثلاثة ، تشير الى مدى الاتصال والتواصل فى المجتمع المصرى ، بالاضافة الى مدى تاثير الثقافة الغربية بما تحمله من مفردات تكنولوجية على المسحراتى كتقليد ، وقدرة ذلك التقليد على الاستمرار .

والمسحراتي فى بورسعيد فى بداية القرن العشرين كان يتبع نظاما يسير عليه ، فيبدأ بعد منتصف الليل فى التسحير ويدق على « البازة » احدى عشرة دقة ، هذه الدقات تسمى « تنبيه » اى انه ينبه زبونه بقدومه اليه لايقاظه ، وبعدها يبدأ فى انشاد بعض من أبيات مسجوعه يطلق عليها « مديح » ، وهى بالفعل مدح فى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ويفصل بين كل بيتين بأربع دقات على « البازة » ، وبعد هذا « المديح » يروى المسحر قصة مسجوعة ، واذا كانت هذه القصة طويلة قسمها الى أجزاء وروى جزءا عند كل بيت ، وهو يتبع فى تقسيم القصة نوعا من التشويق لجذب مستمعيه لمتابعته ، خالقا بذلك جوا من الفرجة ، ودائما ما ينهى هذا الجزء من القصة بهذا البيت .

(ياللى الكرم طبعك وخسك يدوم .. يدوم لنا حسك بطول الدوام) ، وهو دعاء لصاحب البيت ، ويلى ذلك « التحية » ، وهى لأهل المنزل الذى يقوم بتسحيره ، وهو دائما يعرف أسماء زبائنه جميعا ، بل ويعرف كذلك أسماء أبناء كل زبون وأهله الموجودين معه فى البيت ، ليذكر هذه الأسماء مع بعض أبيات الدعاء وبما يتوافق مع آمال الأب أو الشخص نفسه فى الحياة ، وبالطبع يفصل بين كل بيتين مسجوعين أربع دقات على البازة ، وبعد أن ينهى تلك المقولة الثلاثية المكونة من المديح ثم التحية ينهى تحيته لزبونه بهذا الدعاء :

(احياكم المولى الى كل عام .. وكل عام وانتوا الجميع طيبين)

وكما يشير عم « رجب » أن هذا الشكل من التسحير لا يحدث طول أيام الشهر ، كما أنه يقتصر كل ليلة على جماعة من زبائنه ، بحيث لاينال كل زبون تلك الوقفة أكثر من ثلاث الى أربع مرات على مدار الشهر كله ، وهو يمر على عدد منهم ، يعقبه فى الليلة التالية عدد آخر ، الى أن ينهى زبائنه على مدار عشرة أيام أو أسبوع حسب عددهم ، أما بقية الزبائن فيقوم بتسحيرهم بشكل جماعى (أقف على أى قرنه « ناصية » وأقوم قايل للدفعه اللى أنا مجيتش سحرتهم الليله) : ـ

وتوكل على الحى الذى لايموت

وسبح بحمده ، وكفى به بذنوب عباده خبيرا ..

وتنبه يانايم وقوم ، واذكر اسم ربك الكريم الحليم الدايم ..

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ..

سحورك ياصايم ، قوم وحد الله ..

كما يشير الاخبارى أيضا الى أن للامساك مقولة يتولى هو أيضا قولها ليبين لزبائنه أن وقت الامساك عن الطعام قد حان .. كما يفرق بين التوحيد (المديح) فى آخر الشهر عن المديح فى نهايته ، والتوحيد فى نهاية الشهر يطلق عليه

---

(١) المرجع السابق ص ٤٠٢ ، ٤٠٣ .

« الوداع » أو « الختـــامه » وســـنعرض لكافة الأشكال الأدبية المصاحبة للتسحير لاحقا .

وقد أشار « ادوارد لين » الى مثل تلك الأنواع من المديح والقصص والتحايا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في القاهرة ، كما أفاد أن ذلك النوع من القصص الفكاهية ـ كان يطلب أداؤه من المسحر ليجزى عليه في حينه ، وقد ثبت لنا استمرار هـذا النوع والأنواع الأخـرى من القصص الدينية والمـديح حتى النصف الأول من القرن العشرين ، هذا الاستمرار الذى تلازم مـع الانتقال الى بورسعيد ، ربما يكون كما أشرنا عبر **دمياط** .

هذا الحفاظ على التقليد والاحتفاظ به بدرجة طيبة من النقاء ، يشير الى دخول مؤثرات الحذف والاحلال في القاهرة بشكل أكثر قوة وتأثيرا عن غيرها من محافظات مصر ، ولعلنا نستطيع القول أن احتفاظ « البورسعيدية » بهذا التقليد حتى عام ١٩٦٧ قبل التهجير ، يؤكد على خصـوصية تلك الجماعة الوافدة وحرصها على مفردات هويتها وثقافتها في مقابل ثقافة الغرب الماثلة أمام أعينهم في حى الأفرنج ، خاصة أن ذلك التقليد يخص عقيدتهم ، التى هى أساس الحفاظ على الهويه في مقابل العقيدة المختلفة والثقافة المغايرة . وليس معنى هذا بالقطع عـدم التأثـر بتلك الثقافات ، لكنه كان تأثرا تتفاوت درجته بمقدار ما يمثله الاعتزاز بعادة أو تقليد أو قيمة ، ولكون السحور والتسحير واحدا من أهم مفردات ثقافة المجتمع العربى والمصرى بالذات ، ولكونه يخص شـــهر رمضان صاحب أعظم اســتقبال لدى الجمـــاعة الشعبية في مصر ، كان هـذا التمسك بالتقليد والحفاظ عليه بهذا القدر من النقاء الذى حصلنا عليـــه .

ورغم أن « لين » لم يطالعنا بنفس ماحصلنا عليه من المفردات الفنية القولية للتسحير ، الا أننا تمكنا من خلال ما أورده « لين » عن المسحراتى أن نشير الى بقـــاء الأنواع التى ذكرها من قصص دينية وتحايا ومديح وأيضا القصص الفكاهية ، بحيث يمكن القول بأن ماحصلنا عليه في بورسعيد تكملة لما أشار « لين » اليه في القاهرة قبل مائة وخمسين عاما ، ان قدرة ذلك التقليد على الاستمرار في مواجهة الزمن والانتقال ، حتى أوائل القرن يقابله عدم قدرته على ذلك أمام الجهاز الساحر والخطير « التليفزيون » الذى لم يبق من التقليد غير ملامح باهته يمثلها الآن في بورسعيد مسحرها المنتشر « كوريا » الذى يطلق على نفسه « كوريا البلوكامين » ويدور « كوريا » في أوقات السحور ، دونما حاجة اليه ، فقد تحول الناس عن الاستماع والاستمتاع بمقولات المسحر الى الجهاز الساحر الذى أصبح يقوم بالمهمة ، بل وتفوق فيها بما لديه من وسائل التفوق المختلفة ، الأمر الذى دفـــع بالمجيدين والمبدعين من المسـحرين بالتوقف عن التسحير حيث أن العنصر الدافع للاجادة والابداع قد توقف عن الاستماع والتلقى ، فبرز كـوريا البلوكامين ليجعل من التسحير نوعا من الاسترزاق في شهر تكثر فيه الحسنات . ويستخدم « كوريا » كى يلتفت اليه أو يشعر الناس بوجوده «نقرزان» كما تمسك زوجته كاسات نحاسيه ليملأ الشارع ضجيجا بايقاعهم دونما فن أو أصول ، وكما يقول أحمد عبد الهادى عنه « بيقول كلام ، لكن مفيش النظم بتاع زمان ولا الشعر بتاع زمان ، بيقول مثلا : قوم ياسى أحمـد اتسحر بقى .. سـخن الميه بقى واخلص قـوام .. المدفع هيضرب بقى وبعـدين هتعمل ايه .. آهو كلام رص طـوب وخلاص » ...

الأقوال الفنية للمسحراتى في بورسعيد : ـ

١ ـ المـديح ..

وكما سـبق أن أشرنا الى أن « المديح » هـو البداية التى يستهل بها المســحر عمله ويليه القصة ثم التحية ، وسنعرض الآن لبعض أشكال المديح التى تمكنا من رصدها من خلال « رجب حسن بدوى » آخـر من بقى من أصـحاب تلك المهنة ، ولا يزال يحفظ جانبا كبيرا مما أنشد من قبل ويجدر بنا أن نسجل أنه ترك ذلك النوع من الفن ليمـارس فنونا أخرى مثل أغانى الضـــمة والسمسمية والموال ، تلك الأنواع التى ـ كما يقول ـ شدى بها أيضا على طول أيامه ، الأمر الذى يشير الى أن هذا الرجل قد مارس التسحير كلون من ألوان الفنـون المتفقة مع ميولة الفنيـة

ومواهبه الأصيلة والمتأصلة فيه ، بحيث أصبح من القلائل الذين أجادوا فى فنون التسحير ومن القلائل أيضا الذين احتفظوا فى ذاكرتهم بمجميع مفرداته القولية وحتى يومنا هذا .

والمديح ـ كما يقول ـ يكون على هذا النحو من الأشكال : ـ

أ ـ يا قلبى زيد وامدح جمال النبى ..

طه بن رامه الهاشم الزمزمى ..
وف الهجير جاتله الغزال والجمل ..
والضب والتعبان ووحش الجبل ..
لما ظهر نور النبى المكتمل ..
تخشى البدورا (١) نور ضيا طلعته ..
تخشى البدورا كلها نور ضياه ..
احمد رسول الله ختام لانبيا ..
يابخت من شاهد وجاور حداه ..
وحج طيبه (١) والمقام واعتمر ..
بالله ان زرت الحما ياحمام ..
وطفت باركان الحما مسرعا ..
بلغ سلامى عند باب السلام ..
وقول سلام الله من عاشق ..
اليك يامن كان تظله الغمام ..

ب ـ بديت باسم الله أبدى الكلام ..

انى توكالى (٢) واعتمادى عليه ..
يارب ياقادر يامنشى الأنام ..
احسن وقوفى ياكريم بين يديك ..
يارب قربنا بعفوك ورضاك ..
اله السماء لم قصدت غير بابك ..
ورحمتك يارب سبقت عذابك ..
رب السماء لم تخيب فيك ظنى ..
لأننى يارب قاصد جنابك ..

ياباعت الأرزاق ياكنز العطا (٣) ..
ياحق يامعبود يامن للنوى فالق ..
وحق آياتك ياربى ودين الاسلام ..
آنا ما اعبد المخلوق وأنت الخالق ..
يامصطفى يابشير ياغائث (١) المقصد ..
جرت الغزال والبعير واتقام لك المشهد ..
وابدا كلامى بمدحك يانبى المطلوب ..
أكم مديقه (٢) تفرجها ع المكروب ..

ج ـ عرفات يقول للنبى لاسكن على بابك ..

وأشاهدك يانبى وابقى من احبابك ..
شار النبى ياجبل روح والزم اخطابك ..
لم يكمل الحج ياعرفات الا بك ..
يارب بالمصطفى يارب بكتابك ..
تغفر ذنوبى وتجعلنى من احبابك ..
كشفت خديجه على خد النبى نور ..
فرحوا الصحابه وقالوا شمعنا نور ..
لك جوز عيون يانبى جل الذى صور ..
لولاك يازين لم كان القمر نور ..

د ـ ياقلبى زيد وامدح جمال النبى ..

طه بن رامه الهاشم الزمزمى ..
اللى فى مكه وف المدينه ربى ..
الزين جعلته ياكرام مكسبى ..
وف الهجير جاتله الغمام ظلته ..

هـ ـ ياناثما مستغرقا فى المنام ..

قوم وحد الحى الذى لاينام ..
مولاك يدعوك الى بابـه ..
وأنت مشغولا بطيب المنام ..
الحق صلاة الصبح فى وقته ..
والحق صلاة الخمس ويا الكرام ..

---

(١) البدورا : جمع بدر بمعنى قمر .
(١) طيبة : يقصد بها المدينة المنورة .
(٢) توكالى : توكلى .
(١) يا غائث : يا مغيث .
(٣) العطا : العطاء .
(٢) مديقة : ضيق .

والمديح يتفق كل الاتفاق مع مناسبة شهر رمضان بوصفه شهرا مباركا له خصوصية دينية على خلاف كل شهور العام ، لذلك يتجه الى الرسول صلى الله عليه وسلم ويظهر فى عمق العلاقة الروحية بين المتسحرين ومحمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام ، وكما سيتضح لنا فان المسحراتي بصفته الانشادية يعبر عن رأى الجماعة من خلال مايقول ، وتلك العلاقة يحافظ عليها كافة المبدعين الشعبيين آملين بذلك فى رضا الجماعة وفى تلقيهم وتبنيهم لما يقولون ٠

وتبلغ الرؤية الشعبية لمدح الرسول فى رقم (ج) قمة تصويرها وتصورها لجبل عرفات كواحد من أهم المقدسات الدينية ، وهو يتوسل الى النبى صلى الله عليه وسلم للبقاء الى جانبه ليستمتع برؤيته ، والاشارة هنا خفية لقدرة الرسول ، وقدره لدى المؤمنين به ٠ هذه القدرة التى تجاوزت حدود التأثير البشرى لتصل الى الجماد ممثلا فى جبل عرفات ، والاختيار هنا لجبل عرفات يوضح القدرة الشعبية على التمييز والتصور ، فالجماد المختار لمخاطبة الرسول صلى الله عليه وسلم ليس كأى جماد ، لكنه جماد له صفات خاصة مقدسة تتوافق مع شخص الرسول ، وقدره وعظمته من خلال الرؤية الشعبية القادرة فى أغلب الأحيان على التعبير المتميز ، كون هذا الابداع يمر دائما برؤى جماعية تتناوله بالتنقيح والتحسين حتى ينطبق على الموضوع الذى يعبر عنه فى المناسبة التى يلقى فيها ويتناسب مع مفردات قيم ومثل ومعتقدات المتلقين له ٠

٢ ـ القصص : ـ

وكما أشرنا أن هناك نوعين من القصص يلقيهما المسحر على المتسحرين النوع الأول القصص الدينية ، وتشمل أنواعا مختلفة من المعجزات التى ترتبط بالأنبياء والصحابة ، ويعد هذا النوع من القصص المقولة القصصية الرئيسية لكونها تناسب فى أحداثها مع روح شهر رمضان الدينية ، أما النوع الثانى فالقصص الفكاهية وهى مقولة قصصية ثانوية يطلب من المسحر فى بعض الاحيان انشادها ، وسنتعرض لكلا النوعين بعد عرض كل منهما ٠٠

أ ـ القصص الدينية ٠٠

قصة الجمل

١ ـ كان النبى والصحابه جالسين صفين ٠٠

٢ ـ متجمعين بابن رامه سيد الكونين ٠٠

٣ ـ الا وأتاهم جمل يبكى بدمع العين ٠٠

٤ ـ قال السلام للنبى منى اليك يازين ٠٠

٥ ـ قاله عليك السلام يادى (١) الجمل مالك ٠٠

٦ ـ لابد ماجايلى تشكى من عيا حالك(٢)٠٠

٧ ـ قاله يانبى آنا ماجيت الا لك ٠٠

٨ ـ م الـلى جـرالى يانبى أنبيك (٣) وآسالك (٤) ٠٠

٩ ـ يامصطفى لى حكاية تنكتب ف أوراق ٠٠

١٠ ـ بينى وبين صاحبى يا صفوة الخلاق (٥) ٠

١١ ـ أيام صبايا يانبى يازكى الأخلاق ٠٠

١٢ ـ كان عزمى تحت الحمول أمشى ولم انعق (٦) ٠٠

١٣ ـ كان لى خطا ف الطريق أمشى ولا أبالى ٠٠

١٤ ـ لو كانت حمولى حجارة لم كان على بالى ٠٠

١٥ ـ وكان ييجى صاحبى كل يوم ويشوفنى آنا مالى ٠٠

١٦ ـ يزيد عليقى يازين ويتوصى بجمالى ٠٠

١٧ ـ لمان أن أتانى العيا (٧) يانبى حملت

١٨ ـ وبركت (٨) وضعفت بعد الغندره والحيل (٩) ٠٠

---

(١) يادى : يا أيها ٠

(٢) عيا حالك : اعياؤك وضعفك ٠

(٣) أنبيك : انباك ٠

(٤) اسالك : أسالك ٠

(٥) الخلاق : الخلق ٠

(٦) لم انعق : لم أكل ٠

(٧) العيا : المرض ٠

(٨) بركت : برك الجمل اى وهن وضعف ٠

(٩) الغندرة والحيل : الشباب والقوة ٠

١٩ ـ بيمر يوم صحبى ولاقنى مسقوم (١٠) .

٢٠ ـ عيان ولا ليش جلد (١١) أقدر أهم

٢١ ـ قال : الجمل ده حاله أصبح بحال الشوم (١٢) ..

٢٢ ـ بكره أدبحه واشترى غيره جمل مخزوم (١٣) ..

٢٣ ـ بكره أدبحه وأشترى غيره جمل عالى ..

٢٤ ـ ينفع لشيلى (يانبى) ف وقت أحمالى ..

٢٥ ـ لما سمعت الكلام من صاحبى ياهادى ..

٢٦ ـ بكيت على سقم حالى بعد اجهادى ..

٢٧ ـ وأصوم ف حولى يانبى ف ضرب واستعظام ..

٢٨ ـ خايف من الدبح والسكين مع الجزار ..

٢٩ ـ مالقيت سواك يانبى احمد مجير الجار ..

٣٠ ـ تجيرنى م الدبح والسكين مع الجزار ..

٣١ ـ وأختم كلامى بمدحك يانبى استفتاح ..

٣٢ ـ يامن تسلم عليك السمس كل صباح ..

٣٣ ـ ما احلا مديحك يانبى وما أخفه ع المداح ..

٣٤ ـ آنا ان مدحت النبى لم عاد على جناح ..

وهذه القصة فى ظاهر محتواها مجرد شكوى على لسان بطلها (الحيوان) لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، لكن هذه الشكوى البسيطة فيها احالة الى السلوك العام والى قيمة الوفاء المفقودة ليس بين الجمل وصاحبه فحسب ، لكنها تتعدى هذا لتشير الى العلاقات البشرية بعامة ، والشكوى هنا لمن ؟ لرسول الله وعلى مشهد من الصحابة ، وهى شكوى على مدار الشهر الكريم لا أظنها تدفع الى الاعتقاد بمعجزات الرسول فحسب ، حيث الحديث المتبادل بينه وبين الحيوان وانما تدفع الى استنكار العلاقات المصلحية التى تخلو من كل قيم الرحمة والوفاء .

وفى البيت رقم ١٦ اشارة الى أن صاحب الجمل ليس جماله مما يوعز بأن العلاقة بين الجمل والجمال تقف فى مقابل علاقتهما معا بالمالك . بل أن هذا الفصل بين الجمال والمالك يشير الى نظرة المالك النفعية لما يملك ، بعكس العامل الذى تنشأ بينه وبين شريك متاعبه علاقة طيبة تؤكدها العشرة ، خاصة عندما اختارت القصة الجمل بطلا للقصة .

ب ـ قصة الثعبان ..

١ ـ كان النبى ويا الصديق ..

٢ ـ ف الوكر وحاسس بالضيق ..

٣ ـ ف جاله ثعبان ف الطريق ..

٤ ـ سد له الوكر برجليه ..

٥ ـ قام لما لدغه بكى الصديق ..

٦ ـ فنزلت دموعه على خد الرسول ..

٧ ـ ف حس الرسول بالدموع ..

٨ ـ قاله ما ابكاك يا ابو بكر ..

٩ ـ قاله ثعبان قرصنى يا رسول الله ..

١٠ ـ شار (١) النبى تعا (٢) ياتعبان ..

١١ ـ آدى انت عبت وعيبك بان ..

١٢ ـ قرصت أبو بكر الصديق ..

١٣ ـ وقرصته وآهو السم أذاه ..

١٤ ـ قاله آنا جيت يارسول ..

١٥ ـ قصدى عشان آتملى وازور ..

١٦ ـ قام سد لى الجحر برجليه ..

١٧ ـ ما بحسب ان السم أذاه ..

١٨ ـ وأدينى جيت لعنديكم ..

١٩ ـ وحقى بين أياديكم ..

٢٠ ـ وان كان قتلى يرضيكم ..

---

(١٠) لاقنى مسقوم : وجدنى مريضا .

(١١) ولاليش جلد : ليس لدى قوة .

(١٢) بحال الشوم : بحال العدم .

(١٣) الجمل المخزوم : الجمل القوى ، وخزام الجمل طريقة يتبعها الجمال للتقليل من نشاط الجمل ليتمكن من توجيهه والتحكم فيه .

(١) شار : أشار .

(٢) تعا : تعالى .

٢١ ـ آدى اليوم اللى آنا بتمناه ..

وتتناول هذه القصة قصة غار حراء المعروفة ، ويهمنا هنا التناول الشعبى لهذه القصة التاريخية الحقيقية التى يطـوع أحداثها لرؤيته المعرفية ، واختيار المبدع الشـعبى لأنماط محـددة من القصص الحقيقية يتوافق مع تبنيه لها، واستشعاره الشعبى الجماعى لما يمكن أن تؤكده تلك القصص من مضامين تتبناها الجماعة . ويجدر بنـا هنـا ملاحظة أن الراوى والقاص الشعبى غير ملزم أو ملتزم بالحقائق التاريخية بقدر مسعاه الى المضامين الخاصـة التى تحملها القصـة أو يحملها اياها لقدرتها على ذلك التحمل ، حتى لو كان ذلك على حساب الحقائق التاريخية ، وهو يريد فى هـذه القصة أن يشير الى عظمة الرسـول وتأثيره فى الحيوان والانسان ، وليبرر أيضا للعقرب ـ الذى حوله هنا الى ثعبان ـ فعلته مع أبى بكر ، والتى لايستطيع القاص الشعبى أن يتقبلها دون مبرر وهو انه كان يتمنى ـ أى الثعبان ـ أن يشاهد جمال الرسول بالاضافة الى اعتـذاره الذى قدمه للرسول ، مع أقصى ما يمكن أن يقدمه الثعبان وهو حياته ، وربما كان هذا التفسير هو سـبب تناول هذه الحكاية التاريخية ، لتبرر الجمـاعة لنفسها مالم تقبله أو ترضى عنه من خلال الحقائق التاريخية .

ج ـ حكاية ممونه (ميمونه)

١ ـ اصل الحكايه يهودى وعنيد ولكن جبار .

٢ ـ على اليهود متكيبر (١) صاحب خـدم وعبيد وجوار ..

٤ ـ ف يوم اليهودى قالها ياممونه ..

٥ ـ عمرك متعبديش النبى تانى ولا تنك(٣)

٦ ـ دين النصارى اليهود ياممونه احسن لك

٧ ـ قومى أعبدى ياممونه حجر الزنار ..

٨ ـ قالت له اخرس يايهودى ياملعون ..

٩ ـ أحسن يقولم (٤) عليك المسلمين مجنون

١٠ ـ دين النبى الهادى أكمل الأنوار ..

١١ ـ قام اليهودى وجاب سلام م الماضى ..

١٢ ـ وربط ايديها ورجليها وسفوت وخزق عنيها ..

١٣ ـ ورمى ممونه فى المقابر يامن حضر ..

١٤ ـ ف يوم اليهودى وكان يوم الأربع ..

١٥ ـ بين المقابر والمصطفى كان يسرع ..

١٦ ـ يلقى ممونه تذكر القهار ..

١٧ ـ قام قلها ياممونه ايه جابك هنا ..

١٨ ـ ياللى فى حبى وف ذكرى دائما مفتونه ..

١٩ ـ مين قطعك بالسلاح وجابك هنا ..

٢٠ ـ قالت عدوك يارسول يامختار ..

٢١ ـ حط ايديها على ايديها ورجليها كما قلنا

٢٢ ـ وتفل على العيون شافوا ، شافوا النبى كامل الأنوار ..

٢٣ ـ قام قلها ياممونه انت على تنك ..

٢٤ ـ بيت اليهودى اللى رباك أحسن لك ..

٢٥ ـ وان شىء جرالك ياممونه واللا شىء صار لك ..

٢٦ ـ تلقينى ياممونه حولك ليل أو بنهار ..

٢٧ ـ ف ممونه سمعت كلام النبى وصـارت تجرى ..

٢٨ ـ واتصلبت ودخلت ف بيت العبرى ..

٢٩ ـ ف يوم اليهودى قايم م النوم كان بدرى

٣٠ ـ يلقى ممونه مصدره ف باب الدار ..

٣١ ـ قام قال لها .. الله وانت ممونه ..

٣٢ ـ اللى ف حب محمد الهادى مفتونه ..

٣٣ ـ مين صححك يازينه وجابك هنا ..

٣٤ ـ قالت حبيبى يايهودى ياجبار ..

---

(١) متكيبر : متكبر .

(٢) مزيونة : جميلة .

(٣) ولا تنك : ولا تبق .

(٤) يقولم : يقولوا .

٣٥ ـ آمن اليهودى ف هذا اللحظة والبرقه (١) ..

٣٦ ـ وقطع الصلبان وعمته الزرقه ..

٣٧ ـ نطق الشهاده للواحد القهار ..

وحكاية « ممونه » تدعو الى التمسك بحب رسول الله فى مقابل كل الاخطار أو المصاعب حتى ولو كانت من النوع الذى واجهته « ممونه » لأن القصة تشير الى جزاء الصابرين ، بالاضافة الى ماتحاول التركيز عليه من معجزات الرسول اذ أنه أعاد الى ميمونة قدميها ويديها المقطوعتين وأبرأها من كل علة ، وتضيف الى ذلك كرم أخلاقه صلى الله عليه وسلم ، حيث أشار لها أن تعود الى من تولى تربيتها فهو أحق منه بها حتى ولو كان عدوا له .

ويظهر فى تلك القصة الخلط الواضح بين اليهودية والنصرانية فى البيت رقم (٦) والبيت رقم (٣٦) .

القصص الفكاهية : ـ

هذا النوع من القصص كما أشار اليه « ادوارد لين » فى كتابه عن المصريين المحدثين ، كان يطلب من المسحر انشاده فى مقابل بعض الحكايا القليلة ، واستمر هذا النوع من القصص مع مسحرنا قبل عام ١٩٦٧ ليؤدى نفس الدور .

أ ـ القصة الأولى ..

١ ـ أنا ان حكيت للناس ماحد يصدقنى ..

٢ ـ شوفو المره اللى بتضحك على دقنى ..

٣ ـ ربى بلانى بواحده سنها محرات ..

٤ ـ تقوم من النوم تقوللى يامسخم هات ..

٥ ـ ووسطها التحتانى بزحا فات ..

٦ ـ طفتها م القمح عشر كيلات ..

٧ ـ ياحسرتى جانى الحرامى سحر ..

٨ ـ سرق هدومى مع هدوم المره ..

٩ ـ بالله اعدمه عينه خد التنجرة (٢) ..

١٠ ـ والتنجره كانت بتاعة العيال ..

١١ ـ أنا ملتقيتش (٣) تنجره مثلها ..

١٢ ـ والله حتى ولا فى بيت السلطان ..

وكما نرى فهى حكاية قصيرة لاتتبع أساليب السرد القصصى المتعارف عليها وانما تنتقل من البيت رقم (٦) الى البيت الذى يليه من موضوع الى موضوع جديد دون ارتباط بينهما ، وعلى الرغم من كونها دعابة من المسحر الا أنها توحى بأنه يقدم نفسه وزوجته قربانا للفكاهة من أجل الآخرين الذين يستقبلون روايته تلك مع مايعضدها من المؤثرات الفكاهية والتى أولها وجود الشخص ذاته الذى يدلى بتصريحاته الكاريكاتيرية عن نفسه وزوجته ، وحادثة السرقة التى وقعت لهما ، وتصل حدود فكاهة الحكاية فى ذروة مأساوية الى أنه يملك مالايملكه ولايقتنيه السلطان وهى « التنجره » اناء الطهى الكبير ، وربما تكون اشارات متخفية تنبه لمأساة هذا الرجل ، التى ربما تسهم فى الحث على مزيد من العطايا .

ب ـ القصة الثانية : ـ

١ ـ عسل لبن تمر حنه من ورق جميز ..

٢ ـ واحنا لبسنا ثياب العز م الكرات ..

٣ ـ يابت جوشى ابنك لترفسه الخنسه ..

٤ ـ ابليس شخ ف الميضه (٤) بقت قشطه ..

٥ ـ آنا منساش فضلكم ولو باض الحمار جامع ..

وهذه القصة أيضا من النوع الفكاهى السابق الا أنها تغرق فى اثارة الضحك ، حيث تعتمد على اللا معقول الذى يثير المرح ، وكل بيت من أبيات القصة ـ اذا أطلقنا عليها مجازا قصة ـ له طبيعته ، وينقل صورة غير معقولة عن العسل الذى من ورق الجميز وثياب العز التى من ورق الكرات ، حتى الحمار الذى يبيض الجامع .

---

(١) البرقة : ربما يقصد البرهة .

(٢) التنجرة : الحلة الكبيرة .

(٣) ملتقيتش : لم أجد .

(٤) الميضة : دورة المياه الخاصة بالمساجد .

٣ ـ التحيـــة : ـ

والتحية هى الجزء الثالث والأخير ، وهى أهـم الأجزاء الثلاثة عند الزبائن اذ أن كل أفراد البيت منتظرون سرد أسمائهم فى أبيـــات مسجوعة ، تحمـــل فى ثناياها ألوان الدعـاء المختلفة التى تناسب كل اسم ، ويعتبر أهل البيت أن نسيان أحـد أفراد الأسرة من قبل المسحر فألا سـيئا ، وكثيرا ماينبه المسحر بالاسم المنسى ليتدارك خطأه، ويدعو له كبقيـــة أهل البيت ، وفيما يلى بعض أنواع التحايا لصاحب بيت وابنه وابنته ٠

أ ـ محمد أفندى الله يزيدك كرم ٠٠
وتشاهد الكعبه وباب الحرم ٠٠
وينصرك ربى على من ظلم ٠٠

ب ـ أحمد محمد الله يخليه لنا ٠٠
ويجعل لياليه من ليالى الهنا ٠٠
احنا اجينا (١) ع القدم ساعيين ٠٠
كله عشانه ومطلوب رضاه ٠٠

جـ ـ ست العرايس أنا ما انتسى (٢) اسمها ٠
يالى المسجر (٣) والحرير لبسها ٠٠
على جبل عرفات ويجمع الله شملها ٠٠
فى جاه (٤) نبى مرسل عليه السلام
أحياكم المولى الى كل عام ٠٠
وكل عام وانتوا الجميع طيبين
أ ـ محمد الشناوى يا أصيل الجدود ٠٠
يالى العطا طبعك وزندك يجود ٠٠
يدوم لنا عمرك بطول السنين ٠٠

ب ـ أستاذ حسن أنا ما أنتساه ٠٠
ربى احفظك وابقى حياة من حداه (٥) ٠٠
واحنا اجينا ع القدم ساعين ٠٠
كله علشانك ومطلوب رضاك ٠٠
د ـ ست العرايس يا حبيبة الصباح ٠٠

ياعقد جوهر فوق صدور الملاح ٠٠
يامسك تركى أينما هب فاح ٠٠
ونسأل الله العلى القدير ٠٠
يعود عليكم كل عام بخير ٠٠
وتعيدوا فى خير وعز السرور ٠٠
وكل عام وانتوا الجميع طيبين ٠

٤ ـ الـوداع : ـ

ويطلق على هذا النوع من المديح « الوداع » أو « الختامه » وهى تخص نهاية الشهر ، أو الجزء الأخير منه ، وبعض المسحرين يبدأون فى قـــول « الختامه » بعد انقضاء نصف الشـــهر وبعضهم لايختم الا بعد مضى ثلاثة أسابيع منه ، والبعض الآخـــر فى العشر الأواخر من رمضان ، وقـــول « الوداع » اشـــارة من المسحر الى قرب انتهاء الشهر واستهلال العيد ٠ « والختامه » موحدة على كافة الزبائن ليس فيها من تغيير الا التحية بأسماء أصحابها ، وكمـــا قـــال « رجب أبو حسن » أن « الوداع » هو نفسه الذى يلقيه على زبائنه فى صباح يوم العيد « ليعيد عليهم » ـ كما يقول ـ ويعطى كل منهم له مايجود به ٠٠ وهذا الشكل من المدح بمثابة وداع حزين لشـــهر محبب الى المسحر ومستمعيه بالاضـــافة الى اشارة خفيـــة بفرحة العيد وبهجة عطاياه ٠

تقول الختامة ٠٠

١ ـ ياناثما مستغرقا ف المنام ٠٠
٢ ـ قوم وأذكر الحى الذى لاينام ٠٠
٣ ـ مولاك يدعوك الى بابه ٠٠
٤ ـ وأنت مشغولا بطيب المنام ٠٠
٥ ـ ياعينى جودى بالدموع وودعى ٠٠
٦ ـ شهر الصيام وجددى الأحزان ٠٠
٧ ـ والله زمان الفضل راح وانتهى ٠٠
٨ ـ وآن أوان الضم ويا الحصيد ٠٠
٩ ـ يامن عمل جمال وحمل وشال ٠٠

---

(١) اجينا : أتينا ٠
(٢) ما انتسى : لا أنسى ٠
(٣) المسجر : المشجر ٠
(٤) فى جاه : بجوار ٠
(٥) من حداه : من عنده ٠

١٠ ـ وشد عزمه ع السفر والرحيل ٠٠
١١ ـ بالله ان اجا الغريب فى أى أرض ٠٠
١٢ ـ فقد يهب الريح تنهزم البنا ٠٠
١٣ ـ كما يعزم الغريب على الرواح ٠٠
١٤ ـ يا عينى جودى بالدموع وودعى ٠٠
١٥ ـ شهر الصيام وجددى الأحزان ٠٠
١٦ ـ ضموا ضحاياهم وبلغوا مرادهم ٠٠
١٧ ـ وآنا المتيم قد نحرت الفؤاد ٠٠
١٨ ـ ودعتنا ياشهرنا عاجلا ٠٠
١٩ ـ وعليك يا أزكى الشهور السلام ٠٠
٢٠ ـ كانت لياليك من ليالى الهنا ٠٠
٢١ ـ ياليتها دامت علينا دوام ٠٠
٢٢ ـ شهر الصيام والله راح وانقضى ٠٠
٢٣ من بعد ما كانت لياليه عظام ٠٠
٢٤ ـ آهو قلع أوتاده وهد الخيام ٠٠
٢٥ ـ وشد عزمه ع السفر والرحيل ٠٠
٢٦ ـ ياعيدنا الآتى ويا مرحبا ٠٠
٢٧ ـ ياشهرنا الماضى عليك السلام ٠٠
٢٨ ـ لاتشتكى لله أفعالنا ٠٠
٢٩ ـ وأصفح لأن الصفح شأن الكرام ٠٠
٣٠ ـ يالى الكرم طبعك وحسك يدوم ٠٠
٣١ ـ يدوم لنا حسك بطول الدوام ٠٠
٣٢ ـ سى حامد أفندى آنا ما انتساه ٠٠
٣٣ ـ رب احفظه وابقى حياة من حداه ٠٠
٣٤ ـ واحنا أتينا ع القدم ساعيين ٠٠
٣٥ ـ كله علشانه ومطلوب رضاه ٠٠
٣٦ ـ أحياكم المولى الى كل عام ٠٠
٣٧ ـ وكل عام وانتوا الجميع طيبين ٠

وكما لاحظنا أن « الوداع » يحل محل القصة فى النظم فيبدأ المسحر « بالمديح » من رقم ١ : ٤ ويليه « الوداع » من ٥ : ٢٩ وينهيه بما اعتاد أن يختم قصصه به ٣٠ ، ٣١ ، ويلى « الوداع » أو « الختامة » التحية من البيت رقم ٣٢ : ٣٥ وفى النهاية ينهى مقولته بالبيتين رقم ٣٦ ، ٣٧ وهما خاتمة القول عند كل زبون وبعد ذلك ينتقل الى زبون آخر ٠٠

وكما يتضح من خلال اللغة الشعرية ـ التى تنغم تنغيما يتناسب مع الآلة المستخدمة (البازه) ـ نلاحظ أنها تنتقل من فصحى متمكنة الى عامية ليست متدنية ، ونلحظ أن ذلك الانتقال لا يشير الى تغيير كلمات فصحى بأخرى عامية الا فى مواضع قليلة مثل (بالله « اجا » الغريب فى أى أرض) والتغيير هنا فى كلمة « اجا » التى تفيد (أتى) ولعلها كانت الثانية ، لكن المنشد فضل استخدام الأولى (اجا) لتوافقها مع لغته أو لسقوط الثانية من ذاكرته فوضع مايتصوره متوافقا مع مقولة النص ٠ وفى البيت رقم (١٢) نجده يشير الى الريح بوصفها مذكرا ويقول « فقد يهب الريح » ويشير هذا أيضا الى تعبير المؤدى الشعبى عن ثقافته وعلاقته بالأشياء بحيث يطبع فهمه على مايحفظ ، ليتفق حديثه اليومى مع مقولته المحفوظة ، فهو يتحدث عن الريح بوصفه مذكرا فى حياته اليومية ، ولذا يصعب عليه أن يغير ما وثق فى صحته من خلاله ومن خلال مستمعيه ، وجدير بنا أن نلحظ الاضافات الكاملة لأبيات بالعامية أضيفت الى المعنى لا لتختلف معه أو تخالفه ولكن لتتفق معه وتعززه متمثلا ذلك فى الأبيات رقم (٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٤ ، ٢٥) ٠ وتزيد الصوره البلاغية فى (٢٤ ، ٢٥) من قوة التأثير بهدف استثارة الحزن لفراق الشهر الطيب (آهو قلع أوتاده وهد الخيام ٠٠ وشد عزمه ع السفر والرحيل) ٠

ونلحظ فى البيتين (١٦ ، ١٧) اشارة غريبة الى الضحية ، وعن نحر المنشد لفؤاده ، فهل هذا الخلط الذى غالبا ما يحدث فى المقولات الشعبية الأدبية يخلط هنا أيضا بين عيدى الفطر والأضحى ؟ أم هى اشارة خفية لعوزه وفقره الذى يعبر عنه بأنه لم يجد ما ينحره ليضحى به ، فزاده هذا حزنا ، بل أنه لم يبخل بقلبه فنحره غما وألما على الفراق ؟ أم أنها لمحة لمستمعيه عن قدراتهم فى مقابل قدراته ، لتدفعهم نحو كثير من العطايا خاصة أن تلك المقولة تكون فى أيام العطاء لمن قام بالمهمة على أكمل وجه ٠

٥ ـ التنبيه الجماعى :

وكما أسلفنا فان دعوة المسحر لمن يقوم بمهمته لهم ، تتجه نحو تنبيه كل فرد بشخصه واسم أبنائه ومن يقطنون معه ، الى جانب هذا هناك نوع آخر من التنبيه الجماعى لأهل الحى ، وينقسم هذا النوع الى ثلاثة أنماط : ـ

١ ـ التنبيه الجماعى للسحور ·

٢ ـ التنبيه الجماعى للامساك ·

٣ ـ التنبيه الجماعى لصلاة الفجر ·

ولا نستطيع أن نجزم بأن النوعين الأخيرين قد اختص بهما المسحراتى ، ويمكن القول بأنهما مهام ربما تتعلق ببعض الأتقياء ورجال الدين ، وهنا نجدد الاشارة الى أولئك المتطوعين بمهمة « التسحير » الذين أشرنا اليهم فيما سبق ، وقلنا أنهم لم يطلبوا مقابلا لما قاموا به سوى مرضاة الله أولئك الذين يمكن أن يكونوا بما لديهم من نوازع دينية خيرة قد أضافوا الى مهمة المسحر هذين النوعين ، فساد التقليد على هذا الشكل ·

(أ) التنبيه الجماعى للسحور :

أشرنا فيما سبق الى هذا النوع وقلنا أنه يكون نتيجة لعدم امكانية مرور المسحر على كل زبائنه كل ليلة ، ولذا فهو يمر على الذين لم يسحرهم بشكل فردى ، لينبههم الى موعد السحور بشكل جماعى وذلك بحيث يقف على ناصية كل جماعة وينشد تلك الأبيات :

وتوكل على الحى الذى لا يموت ··

وسبح بحمده ··

وكفى به بذنوب عباده خبيرا ··

وتنبه يا نايم وقوم ··

سحورك يا صايم قوم وحد الله ··

واذكر اسم ربك الكريم الحليم الدايم ··

وقول لا اله الا الله محمد رسول الله ··

(ب) التنبيه الجماعى للامساك :

وعندما يحل موعد الامساك عن الطعام ينشد تلك الأبيات :

١ ـ يا أمة خير الأنام ··

٢ ـ ومصباح الظلام ··

٣ ـ ورسول الله الملك العليم العلام ··

٤ ـ كفوا أيديكم عن الطعام والشراب ··

٥ ـ أثابكم الله ··

٦ ـ ارفع ·· ارفع ·· ارفع (١) ··

٧ ـ ارفع وصلى ع النبى ··

ونلحظ فى البيت رقم (٣) التأكيد على أسماء الله بالعليم والعلام وكأنه ايعاز بالامتثال للكف عن الطعام لأن الله سيعلم بذلك ·

(جـ) التنبيه الجماعى لصلاة الفجر :

ويكون أثناء مرور المسحر أو من يقوم بهذا الدور على البيوت وهو فى طريقه الى المسجد فينشد فى طريقه التنبيه التالى :

لا اله الا الله الملك الحق المبين ··

محمد رسول الله الصادق الوعد الأمين ··

صلى الله عليه وسلم ··

يا عباد الله وحدوا الله ··

الصلاة يا مؤمنين الصلاة ··

الصلاة يا موحدين الصلاة ··

الصلاة يرحمنا ويرحمكم الله ··

الصلاة ·· الصلاة ·· الصلاة ··

البـازة ··

هى طبلة المسحر التى يستخدمها كآلة ايقاعية موسيقية وحيدة لتوقيع مقولاته عليها ، وكما يقول « عم رجب أبو حسن » عنها (البازة كانت مصنوعة م النحاس زى جرس المدرسة أو تكون فخار ، والجلدة زى جلدة الحزام ، أما الجلد المشدود عليها ، جلد عادى زى بتاع السمسمية ، يعنى بتاع أى حيوان ، والجلد مشدود عليها ومربوط ، وكل ما يغيب كل ما يتحسن ·· كان فيه ناس نحاسين بيعملوها) · وتغيرت البازة كما أشرنا فى بورسعيد ليحل محلها « نقرزان » وهو عبارة عن طبلة متوسطة الحجم تستخدم للدق عليها عصاتان خشبيتان ·

---

(١) ارفع هنا تفيد رفع الأيادى عن أى طعام أو شراب ·

خاتمــــة ..

يحق أن نجمل ما حاولنــا أن نبحث عنه فى مسحر بورسعيد فى هذه النقاط :

١ ـ ان التسحير كتقليد يرجع الى أيام رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان على شكل آذان يقوم به بلال بن رباح ، ومر السحور بتغيرات مختلفة حتى وصل الى الشكل الذى عرضنا له فى بحثنا هذا ثم انتهى التقليد فى بورسعيد عند شكل جديد يتفق مع معطيات الحياة الحديثة فيها ٠

٢ ـ يجمع التسحير فى بورسعيد بين التطوع من أجل المكاسب الروحية وبين الامتهان الموسمى من أجل المكاسب المادية ، وقد أضفت المناسبة الدينيــة على فنــون التسحير القوليــة لونا من الصبغة الدينية ، اللهم الا بعض القصص الفكاهية التى تخرج عن اطار المناسبة وتتخطى تقاليدها ٠

٣ ـ ان التصنيف الذى حاولنا القيــام به لفنون القول المتبعة أثناء التسحير ينحصر فى :

(أ) المديح ، (ب) القصص ، (ج) التحية ،

(د) الوداع ، (هـ) التنبيه الجماعى ٠ وتلك الأشكال أشار « ادوارد لين » الى وجود بعضها بالقاهرة فى التاريخ الذى حددناه ، فقد أشار الى المديح بقوله « ويقف المسحراتى أمام منازل العظماء فيقول أغنية طويلة فى سجع غير موزون يبدأ فيها باستغفار الله ، ويصلى على رسول الله ٠ والى القصص الدينية فيقول « ٠٠٠ ثم يأخذ بعدها فى رواية قصة المعراج وغيرها من القصص الدينية » وكذلك الى التحايا والقصص الفكاهية ٠ وهذا الاتفاق بين المقولات أو بين أركان القول وحدود التسحير عبر ما يقرب من المائة والخمسين عاما يشير الى عدم ظهور ما يعكر نقاء ذلك التقليد أثناء تلك الفترة ، كما يشير بشكل واضح الى المؤثرات السريعة والتى تتدخل بشكل قوى فى التقليد لتحذف كثيرا منه أو لتهد أركانه الأساسية ليبقى منــه فقط مجرد الظلال التى تنأى عن الشكل بقدر ما تنأى عن المضمون ٠

٤ ـ يمكننا القول أيضــا أن الفنون القولية المصاحبة لمسحر دراستنا تعبر بشكل دقيق عن الجماعة الشعبية الموجهة اليها ٠

٥ ـ عندما تعرضنا للأقوال المصاحبة للمسحر بالتحليــل من حيث الشــكل الفنى والوظيفــة والقدرة على الثبــات وامكانيــة التغيير وحدوده ومؤثرات حدوثه ، الأمر الذى يتطلب أضــعاف هذه الدراسة ، ولذا حاولنــا تنــاول كل قول منفصل ، بزاوية تحليلية مغايرة لتحليل مقولة أخرى بحيث يكون مجموع الزوايا مكملا لرؤية أتمنى أن تكــون مكتملة وباعثــة الى مزيد من البحث فى كافة الأركان ٠

المصـــادر

١ ـ سمير معوض ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٥ ـ بورسعيد ٠

٢ ـ فـؤاد السيد قامش ـ شريــط تســجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٤ ـ بورسعيد ٠

٣ ـ محمد عبد القادر ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ ـ بورسعيد ٠

٤ ـ أحمد عمر ـ شريط تسجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٤ ـ بورسعيد ٠

٥ ـ أحمد عبد الهــادى ـ شريــط تســجيل كاسيت فى ١٩٨٨/١٢/١٧ ـ بورسعيد ٠

مصدر أساسى « رجب حسن بدى »
شرائط تسجيل كاسيت فى
١٤ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (١)
١٤ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٢)
١٥ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٣)
١٥ ـ ١٢ ـ ١٩٨٨ رقم (٤)

المراجـع

١ ـ ادوارد وليم لين ـ المصريــون المحدثــون شمائلهم وعاداتهم نقله الى العربية ـ عدلى طاهر نور ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥ ٠

٢ ـ جمال حمــدان ـ شخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان ـ الجزء الثانى عــالم الكتب ١٩٨١ ٠

٣ ـ سعيد عبد الفتاح عاشور ـ المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك الطبعة الأولى ـ دار النهضة العربية ١٩٦٢ ٠

٤ ـ ابراهيــم عبد العزيز ـ رمضــــان الذى لا نعرفه ـ الهيئة المصرية العــامة للكتاب ١٩٨٧ ٠

الحج إلى مكة في العصر المملوكي

تأليف
عبد الله أنكاوي

ترجمة : محمد الشال

يبدو أن الحج الى بيت الله الحرام بمكة المكرمة بأراضي الحجاز ، كان منسكا من مناسك الأديان السماوية التى أنزلها سبحانه وتعالى على أنبيائه ورسله وخاصة من عهد سيدنا ابراهيم عليه السلام مصداقا لقول الحق تبارك فى كتابه العزيز « وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق » (صدق الله العظيم) •

ويمثل الحج فى الديانة الاسلامية الركن الخامس فيها ، والفريضة الواجبة على كل مسلم قادرا على أدائها تنفيذا لقوله تعالى فى كتابه المنير « ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا » (صدق الله العظيم) •

ومع انتشار الاسلام فى بقاع العالم واتساع فتوحاته الى أن امتدت الى الصين شرقا والى بلاد الأندلس غربا والى وسط أفريقيا وآسيا جنوبا والى بلاد التركستان والأناضول شمالا ، ودخول الكثير من بلدان وشعوب هذه البقاع فى الدين الاسلامى ، لذلك كان ولابد لمن دخل وآمن بهذا الدين أن يسعى الى أداء هذه الفريضة مادام قد من الله عليه بالقدرة المالية والبدنية على أدائها •

ولما كانت وسائل الانتقال والترحال المتاحة ، منذ بدء الخليقة والى ما بعد ظهور الاسلام وحتى عهد قريب ، ينحصر فى قرن من الزمان ، تتمثل فى الدواب التى أوجدها سبحانه على الأرض ــ وسخرها للانسان والتى من أهمها الجمال والخيل والحمير • والتى بواسطتها يمكن للانسان الانتقال والترحال من مكان لآخر وأن يحمل عليها متاعه وما يحتاج اليه خلال سفره من بلد الى آخر ، فقد استمر الانسان معتمدا عليها

حتى ظهور عصر الآلة والثورة الصناعية التى مكنته من اختراع السيارة والطائرة والآلات البخارية التى يعتمد عليها الآن فى الانتقال والترحال •

واذا كان الحج فى الاسلام فريضة . فان أداءها وركنهـا الركين يتم بالتواجـد والوقوف فى عرفات فى اليـوم التاسع من شـهر ذى الحجة مـن كل عام ، والذى بدونه لا تكون الفريضـة قد تمت ، لذلك قالوا : الحج عرفة • ولهذا فان كل مسلم قد انتوى أداء هذه الفريضة يحرص على أن يعد عدته وتجهيز نفسه ويبدأ فى السفر من مكانه فى ميعاد يتناسب مع بعد مكان اقامته عن مكة المكرمة وما يلزمه من وقت خلال هـذا الترحال وفقا لوسيلة السفر والمسار الذى سيسلكه بما يضمن تواجده فى عرفة فى الزمن المحدد لذلك •

وكان طبيعيا وفقا لوسائل الانتقال المتاحة مع استخدام الطرق البرية وما يقتضيه من اختراق البرارى والصحارى والمكوث أيام وليال قد تمتد الى شهور فى هذا الترحال والانتقال من نقطة الى أخرى حتى يصل الى غايته ، ان يكون هذا السفر والترحال فى مجموعات مكونة قوافل تنتقل من مكان لآخر حتى يكون الانسان أنيسا لغيره آمنا على حياته وماله من غوائل الطريق خلال سفره•

ونظرا للطبيعـة الجغرافيـة للجزيرة العربيـة ، والتى تمثل فى معظمها أراض صحراوية مترامية الأطراف يتخللها بعض من السلاسل الجبلية وخاصة فى جزئهـا الجنوبى والغربى ، كما يحدها شرقا الخليج العربى ، وجنوبا المحيط الهندى ، وغربا البحر الأحمر وخليـج العقبة ، وشـمالا صحراء الشام هذا بالاضافة الى خلوها من الأنهار وجداول المياه فيما عدا بعض الآبار والينابيع الطبيعية التى تجمع حولهـا بعض قاطنى الجزيرة العربية لتتكون بذلك مدنها والتى منها مكة المكرمة حيث البيت الحرام ، والتى تقع فى وسـط الجهة الغربيـة من الجزيرة العربية ، لذلك كان سكان الجزيرة العربيـة فى معظمهم قبـائل رحـل كثيرة الانتقـال من مكان لآخر وراء المراعى التى تنبت فى هذه البيئة الصحراوية •

لذلك كانت المدينة المنورة فى عصر رسول الله والخلفاء الراشدين ، بوصفها مركزا للحـكم تستمد منـه قوتهـا الدينية والسـياسية ، مركزا لتجمع قوافل الحج لسـاكنى الجزء الشمالى للجزيرة العربيـة والأطراف التى دخلت الاسـلام فى هـذه الحقبة ، ثم مع اتساع رقعة الاسلام وامتداد فتوحـاته فى عهد الخلفـاء الراشـدين والدولتين الأموية ــ « التى كان مقر حكمها دمشق » والعباسية « التى كان مقر حكمها بغـداد » ، تكونت عدة مراكز حـول الجزيرة العربية لقوافل الحج المتجهة سنويا لأداء الفريضـة بمكة المكرمة وحتى وقت قريب لتكون نقط الانطلاق الأخيرة نحوها والتى كان من أهمهـا دمشق والقـاهرة وبغداد •

واذا كانت دمشق وبغداد قـد أخذتا أهميتهما كمركزين لقوافل الحج لبعض الوقت بوصف ان الأولى كانت مقرا للحكم الأموى والثانيـة مقرا لحكم الدولة العباسـية ، فان هذه الأهميـة قد فقدتاها تدريجيـا خاصة بعد انهيار الدولة الاسلامية الموحدة فى أواخر الحكم العباسى ، حيث انفصـل واسـتقل العـديد من الولايات والامارات عن هذا الحكم ، وانتهى الأمر بدمشق منذ ذلك الـوقت وحتى وقت قريب أن تكون مركزا لقوافل الحج السـورية ومسلمى الأناضـول ، أما بغداد فقد اقتصرت على حجاجها والبلاد المحيطة بها ، أما القـاهرة ومنذ دخولها الاسلام فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب ثانى الخلفاء الراشدين ، ثم مع اتسـاع الفتوحات لتشمل بـلاد الساحل

الشمالى الافريقى حتى المغرب وشمالا الى الأندلس والساحل الغربى الافريقى حتى منتصفه ، فقد استمرت أهميتها باعتبارها مركزا لتجميع قوافل الحج لباقى بلاد الساحل الشمالى والغربى الافريقى ، حيث كان موقعها الجغرافى قد أهلها لتكون على الدوام نقطة الانطلاق الأخيرة الى مكة المكرمة لساكنى هذه البلاد ، هذا بالاضافة الى قوتها وزعامتها الدينية التى استمدتها من الأزهر الشريف منذ العصر الفاطمى وحتى الآن ، وثقلها السياسى الذى استمر منذ ذلك الحكم وحتى نهاية الحكم العثمانى ٠

واذا كنا فى هذا العصر ، مع تطور وسائل السفر والانتقال وبالتالى انعدام مثل هذه القوافل ، لا نلمس ما كان لمثل هذه القوافل من أهمية اقتصادية واجتماعية وثقافية ، نتيجة لهذا الترحال السنوى والانتقال من مكان لآخر ، وما كانت تحدثه من تفاعلات انسانية نتيجة لتلاحم الشعوب الاسلامية مع بعضها خلال هذا الانتقال ، وخاصة فى مراكز التجمع التى تكونت ، فان الصفحات التالية سوف تبرز لنا ما كان لهذه القوافل من أهمية وتأثير وأنها كانت أحد الأسباب والوسائل التى نتج عنها تواجد نظم ذات سمات موحدة انتشرت بين هذه البلاد الاسلامية وتميزت به فنونها وهو الفن الاسلامى ٠٠

١ ـ القاهرة ودمشق كمراكز لقوافل الحج الى مكة :

كان انتقال السلطة فى مصر للسلطان المملوكى بيبرس عام ٦٥٨ هـ/١٢٦٠ م علامة ونقطة تحول للحجاج المصريين والسوريين ، فقد عادت القافلة السورية الى النظام السنوى ، بعد ان عانت فترة من الاضطراب خلال السنوات الأخيرة من الحكم الأيوبى ، بينما فى نفس الوقت نفذت عدة اصلاحات ضرورية لنظام الحج المصرى من بينها اعادة بناء الطريق البرى الى العقبة عام ٦٦٤ هـ/ ١٢٦٦ م أو ٦٦٦ هـ/١٢٦٨ م ٠

ونتيجة لذلك قويت مكانة كل من القاهرة ، ودمشق كنقطتى بداية للحجاج ، ونمتا منذ ذلك الوقت كمركزين يتجمع عندهما الحجاج من جميع أنحاء الامبراطورية المملوكية وكذلك من أنحاء العالم الاسلامى الأخرى لينطلقوا منهما الى مكة تحت رعاية السلطان ٠

فالقاهرة بجانب كونها المركز الوحيد للحج المصرى ، فقد كانت أيضا ملتقى لقوافل الحج القادمة من شمال أفريقية وكذا للمقاطعات الاسلامية بغرب أفريقية ٠ فمع بداية شهر شوال كانت تصل الى القاهرة قافلة الحج القادمة من شمال أفريقية (ركب المغاربة) ٠ وكذلك قافلة غرب أفريقية (ركب التكرور) ٠ وذلك فى الوقت الذى يكون فيه الحجاج المصريون قد تجمعوا انتظارا لرحيل القافلة الرسمية ٠

وركب المغاربة كان ينظم تحت رعاية حكام شمال أفريقية المستقلة ، كما كان يبدأ من كل من تلمسان أو تونس (١) ، حيث يكون تحركه باتجاه الشرق بمحاذاة الساحل الأفريقى للبحر المتوسط الى الاسكندرية ومنها يصل الى القاهرة (٢) وخلال تحرك هذه القافلة كان ينضم اليها جميع حجاج شمال أفريقية ٠ ففى عام ٧٠٤ هـ/١٣٠٤ م بدأ تحرك قافلة حجاج المغاربة من تلمسان فى شهر ربيع الأول أى قبل سبعة أشهر من ارتحال القافلة المصرية من القاهرة (٣) وفى عام ٧٢٥ هـ/١٣٢٥ م ، نقلا عن الرحالة ابن بطوطة ، تحركت القافلة من تونس فى نهاية شهر ذى القعدة مما بدا كشىء غير طبيعى (٤) وفى

---

1. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar*, V, 945-6; VII, 468; Ibn Battutah, *Rihlah*, Cairo, 1946, I, 7.
2. *Ibid.*, 7-8.
3. Ibn Khaldun, op. cit., VII, 468.
4. Ibn Battutah, op. cit., IX, 7-8.

عامى ٨٤٩ هـ/١٤٤٦ م و ٨٥٨ هـ/١٤٥٤ م وصلت القافلة المغربية القاهرة في ١٢ شوال أى قبل بدء رحيل القافلة المصرية بحوالى سبعة أيام (٥) • ويبدو أن هذا التاريخ هو أنسب التوقيتات لوصولها • وكانت القافلة المغربية عند وصولها القاهرة تعسكر في الميدان الكبير خلف القلعة ، وكان الحجاج المغاربة خلال فترة أيام الراحة القليلة قبل مغادرتهم القاهرة يأخذون كل ما يعتقدون أنه ضرورى لرحلتهم الثانية وفى نفس الوقت يتبادلون التجارة مع المصريين ، فمثلا فى عام ٨٥٨ هـ/١٤٥٤ م كانت البضائع القادمة مع القافلة وبيعت للمصريين قد تضمنت من بينها العبيد والخيول والمنسوجات (٦) •

أما ركب التكرور او قافلة حجاج المقاطعات الاسلامية بغرب أفريقية فكان يصل القاهرة فى نفس موعد الركب المغربى ، ففى عام ٨٣٥ هـ / ١٤٣٢ م وصلت قافلة التكرور مع القافلة المغربية فى ١٣ شوال(٧) ، وفى عام ٧٢٤ هـ /١٣٢٤ م عندما قام منسى موسى ملك مالى بحجته الشهيرة ، فقد وصل القاهرة مع قافلة بلده فى الخامس والعشرين من رجب (٨) • وطبقا لما ذكره ابن بطوطة ، فقد سافر الملك مخترقا الصحراء فى اتجاه شمال الشمال الشرقى داخلا القاهرة من ناحية الأهرامات (٩) • واسوة بما فعلته القافلة المغربية ، فان ركب التكرور ، وخلال فترة بقائه بالقاهرة ، زود نفسه باحتياجاته وكذا تبادل السلع التى حملتها القافلة والتى منها العبيد والذهب الخام والخيول سواء عن طريق بيعها أو مبادلتها بالبضائع النادرة فى كل من مصر والحجاز (١٠) •

وعند منتصف شهر شوال كانت القافلة المصرية ، قافلة الحج الرسمية للمماليك مستعدة للرحيل من القاهرة ، حيث يسافر جميع الحجاج المصريين بصحبة القافلة تحت حماية المحمل والعلم السلطانى •

وفى أثناء دولة المماليك البحرية يبدو أن جميع الحجاج المصريين كانوا ينضمون فى قافلة واحدة تسافر تحت اسم الركب المصرى ، أو ركب الحج • وعندما يكون عدد الحجاج كبيرا جدا ــ كما حدث فى بعض السنوات ــ فانه كان يتم تقسيمهم الى عدة مجموعات ترتحل على فترات قصيرة متتابعة ، ففى عام ٥٠٤ هـ/١٣٠٥ م قسموا الحجاج المصريين الى ثلاث قوافل (١١) ، وفى عام ٧٢٠ هـ/١٣٢٠ م فان سبعة قوافل غادرت القاهرة الى المدن المقدسة (١٢) ، وأول فوج منها عرف بالركب الرجبى والذى عادة ما يغادر فى شهر رجب من كل عام تقريبا ، وكان يتكون من الحجاج الذين يرغبون البقاء فى الأراضى المقدسة لمدة أطول مما كان يسمح بها اذا ما سافروا مع قوافل الحج الرسمية •

وعندما استولى المماليك البرجية على السلطة ، يبدو أن نظاما مختلفا قد طرأ على تنظيم الحج المصرى ، فبالاضافة الى قافلة رجب المعتادة ، قسم الحجاج المصريون فى القاهرة الى قافلتين منتظمتين ، كانت الأولى منهما هى القافلة الكبرى وعرفت باسم ركب المحمل وكان قائدها هو القائد العام لجميع الحجاج المصريين وممثلا للسلطان فى احتفالات الحج ، أما القافلة الثانية وهى الصغرى فكانت تعرف باسم الركب الأول أو قافلة المقدمة ، وكان يقودها قائد رسمى يحمل لقب أمير أول (١٣) •

وطبقا لتقديرات أحد الرسميين فى الحج المصرى فى القرن السادس عشر ، فان الرحلة من القاهرة حتى مكة عن طريق العقبة كانت تستغرق

---

5. Ibn Taghri Bidri, *Muntakhabat min hawadith al-duhur*, *Berkeley*, 1930, I, 19, 214 ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr al-masbuk*, *Bulaq*, 1896, 123.
6. Ibn Takhri Birdi, op. cit., I, 214.
7. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 28.
8. Ibn Kathir, *Al-Bidafah*, Cairo, 1358 H., XIV, 112.
9. Ibi *Khaldun*, *Al-'Ibar*, V, 932.
10. Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 28, 94.
11. Ibn Fahd, *Ithaf al-Wara*, MS., II, year 704 H.
12. Al-Nuwayri, *Nihayat al-Arab*, MS., XXX, 922.
13. The first year under which the chroniclers mention the departure of the twocaravans, that of the Mahmil and that of Al-Awwal, was 790/1388. See, Ibn al-Furat, *Tarik*, Beirul, 1936, IX 36 ; Ibn Taghri Birdi, *Al-Nufum al-zahirah*, Berkeley 1932, V. 390.

حوالى ٤٢٤ ساعة في الارتحال الفعلى (١٤) ٠ فاذا أخذنا في الاعتبار أن قوافل الحج تتوقف للراحة والغذاء والصلاة طوال الرحلة ، لذلك فان المسافة كانت تقطع خلال فترة تتراوح بين ٤٥ الى ٥٠ يوما (١٥) ، وقد أخذ المماليك ذلك في الاعتبار ، فرتبوا مغادرة الحج المصرى من القاهرة بصفة دائمة ليكون ما بين ١٦ و ١٩ شوال ، فكان أمير الحج ومرافقوه يغادرون القاهرة الى البركة Al-Birkah ، وهى أول محطة فى طريق الحج ، حيث يمكثون هناك حوالى ٣ ـ ٤ أيام يغادر خلالها الحجاج القاهرة ليلحقوا بالأمير حسب درجاتهم ٠ وخلال حكم المماليك البرجية (كما تبين فيما سبق) كان الحجاج المصريون ينقسمون الى قافلتين ، الركب الأول أو الركب المتقدم وكان يغادر البركة عادة فى اليوم الثالث من مغادرته القاهرة ، قافلة المحمل وكانت تتبع الركب بعد ذلك بيوم من نفس المكان (١٦) ٠

وكقاعدة عامة فقد كانت قوافل المغاربة والتكرور تصاحب المحمل وترتحل عندئذ تحت حماية أمير الحج المصرى (١٧) وفى بعض الأحيان كان السلطان يزود القافلتين (المغاربة والتكرور) بأدلاء وعندها كانتا تسافران كمجموعة واحدة مستقلة (١٨) ٠

وكانت مكانة دمشق فى ذلك الوقت لا تقل عن القاهرة بحال من الأحوال ، فالى جانب قافلة حج حلب المنتظمة والتى كان لها أمير للحج خاص بها (١٩) ، كان حجاج جميع أنحاء سورية والأناضول يقدمون سنويا الى دمشق لمصاحبة القافلة السورية المعروفة بالركب الشامى الى المدن المقدسة (٢٠) ٠

ولقد تزايدت أهمية دمشق كمركز للحجاج بالتدهور المتواصل للخلافة العباسية فى بغداد ، والتى سقطت فى عام ٦٥٦ هـ/١٢٥٨ م ، والمصاحب لصعود المماليك فى القاهرة ٠ ولا شك أن تأثير هذا التغيير السياسى على أسلوب الحج فى تلك الفترة كان تأثيرا عظيم الأهمية ، فالى جانب اضطراب العلاقات بين بغداد والمدن المقدسة وما ترتب عليه من تدهور (٢١) ٠ كان لسقوط الخلافة تأثير مباشر على الحجاج العراقيين ٠ فقد كانت بغداد تحت حكم العباسيين هى المركز الرئيسى للحجاج من جميع أنحاء العراق وفارس وخراسان ، حيث كانوا يتجمعون لمصاحبة القافلة الرسمية التى كانت تتخذ طريقها مباشرة الى المدن المقدسة ، ولكن مع فقدان تفوقها السابق وطوال حكم المماليك (بالرغم من تنظيم قوافل رسمية بين الحين والآخر) فقد كان حجاج العراق وفارس وخراسان مضطرين للتوجه الى دمشق ليسافروا تحت حماية القافلة السورية (٢٢) ٠

وفى أثناء حكم المماليك البحرية كان رحيل القافلة السورية من دمشق يبدأ حوالى يوم ١٠ شوال ، وكان وصول الحجاج الى دمشق من المناطق الواقعة خارجها يكون حوالى نهاية رمضان وبداية شهر شوال (٢٣) ، وعندما تأجل هذا التاريخ تحت حكم المماليك البرجية الى ١٨ ـ ٢٠ شوال ، كان وصول الحجاج من خارج دمشق يقع غالبا حوالى يوم ١٠ شوال (٢٤) ٠

وفى تقدير أحد الكتاب المحدثين أن الرحلة من دمشق الى مكة كانت تستغرق ٤٩٠ ساعة من الترحال الفعلى (٢٥) ، ومع ملاحظة أن الحجاج السوريين كانوا يتوقفون خلال الطريق بالاضافة

---

14. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id al-munazzamah,* MS., II, 73.
15. Maqrizi, *Al-Dhabab al-masbuk,* MS., 4. See also the dates of the departure of the pilgrimage from Cairo and that of the arrival at Mecca in Ibn al-Furat, Tarikh, IX, 343, 349.
16. Maqrizi, *Al-Suluk,* MS., 12, 46-7, *passim* ; Al-Sakhawi, *Al-Tibr,* 219.
17. Maqrizi, op. cit., 39; Ibn Takhri Birdi, Muntakhabat, I, 214.
18. Ibn Ivas. *Bada'i' at-Zuhur,* Islanbut 1931, IV, 435.
19. Al-Qalqashandi, *Subh,* Cairo 1918, XII, 345.
20. Ibn Sasra, M. *Al-Durrah al-mudi'ah,* ed. W. Brinner, Berkeley, 1963, II, 26, 69-70 ; *Ibn Tulun, Mufakahat al-khillan,* Cairo, 1962, 27, 28, 29.
21. Al-Fa i, *Sdifa' al-gdaram,* I, 238.
22. Al-'Umari, *Masalik al-absar,* MS., II, 167; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id,* MS., II, 67.
23. Ibn Kathir, *Al-Bidayah,* XIV, 74, 82, *passim.*
24. Ibn Tulun, *Mufakahat,* 27-9, 79-80, 129.
25. Kurd' 'Ali, *Khitat al-Sham,* Damascus 1927, V, 186.

الى أنهم كانوا يزورون المدينة المنورة ، لذلك كانت الرحلة تستغرق من ٤٥ الى ٥٠ يوما للوصول الى مكة ٠٠ ويبدو أن هذه الحقيقة قد أثرت على موعد بدء رحلة الحجاج السوريين من دمشق خلال القرن الأول من حكم المماليك ، ففى ذلك الوقت كان القائد السورى (أمير الحج) يغادر دمشق الى الكسوة Al-KISWAH، وهى أول محطة على الطريق ، حوالى يوم ١٠ شوال (٢٦) وهناك كان ينتظر باقى الحجاج لينضموا اليه وفقا لدرجاتهم (مثل ما كان يفعل أمير الحج المصرى) ، ومنذ نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) وما بعد ذلك يبدو ان وقت الراحة خلال الطريق قد اختصر وذلك لأن الرحيل من دمشق الى محطة الكسوة كان يبدأ من ١٨ الى ٢٠ شوال (٢٧) ٠

ولقد أسهمت المكانة الفريدة لكل من القاهرة ودمشق كنقطتى اتصال بين الجزء الأكبر من العالم الاسلامى والمدن المقدسة ، وهى مكانة تأسست منذ زمن طويل قبل حكم المماليك وتدعمت أثناء حكمهم ، فى تحديد نمط معين للقوافل كما يبدو ذلك ظاهرا سواء « فى تنظيمها أو فى هدفها ، وبالاضافة الى ذلك فان النتائج الاقتصادية والسياسية لهذه المكانة يجب ألا تغفل ٠

فبعيدا عن الأنشطة التجارية غير العادية التى شهدتها المدينتان بحلول كل موسم للحج ، فقد استفادت خزانة المماليك نتيجة للضرائب على البضائع التى تنقلها قوافل الحج الأجنبية عند دخولها القاهرة أو دمشق (٢٨) ٠ ويخبرنا ابن طولون انه عند تنظيم الحجاج السوريين عام ٩١٦ هـ/١٥١٠ م بعد أحد عشر عاما من أربع سنوات من الاضطرابات فان الدمشقيين فرحوا لما ترتب على ذلك من احياء صناعات عديدة استفادوا منها ـ كانت قد توقفت نتيجة لمنع الحجاج السوريين (٢٩) ٠

وعندما اعتلى بارسباى الحكم (٨٢٥هـ/١٤٢٢ الى ٨٤١ هـ/١٤٣٨ م) اتخذ قرارا باحتكار مواصلات التجارة الهندية وخاصة تجارة الفلفل مع الغرب (٣٠) ، وجعل القاهرة مركزا لهذه التجارة وانتوى أن يجعل قافلة الحج المصرية هى القافلة التجارية الوحيدة أثناء الحج ٠

وفى سبيل ذلك أصدر مرسوما فى عام ٨٣٠ هـ/١٤٢٧ م قام باعلانه أثناء احتفالات الحج فى عرفات ، حيث أمر فى هذا المرسوم أن يصحب التجار سواء من كانوا بالقافلة المصرية أو من أى قوافل أخرى ، الحجيج المصرى أثناء عودتهم الى القاهرة لدفع الضريبة قبل السماح لهم بالعودة الى أوطانهم (٣١) ٠ وعندما اعترض التجار السوريون على هذا المرسوم ، حاول السلطان أن يعدله فى السنة التالية ٩٣١ هـ/ ١٤٢٨ م حيث يقضى المرسوم المعدل بان يدفع التجار من جميع القوافل ماعدا القافلة المصرية « ثلاثة ونصف دينار عن كل حمل جمل من البضائع التى اشتريت فى جده ، وبذلك لم يعد التجار ملزمين بالذهاب الى القاهرة ٠ وبالرغم من هذا التعديل ، فقد أجبر جميع التجار من جميع القوافل عام ١٤٢٩/٨٣٢ م على ان يصحبوا المصريين الى القاهرة قبل عودتهم الى أوطانهم ليدفعوا الضريبة مرة ثانية (٣٢) ٠

كما أسهمت مكانة المدينتين فى المجال الدبلوماسى فى انشاء علاقات صداقة قوية بين سلاطين المماليك والملوك الآخرين الذين كانت قوافلهم تشتمل عادة على سفارات وهدايا كانوا يتبادلونها مع المماليك (٣٣) ٠

وقد تركت رحلة الحج التى قام بها الافريقى « منسى موسى » ملك مالى انطباعا على سكان

26. Al-Jazar, Sdams al-Din M., *Tartkh, MS.*, 58, 105, 259.
27. Ibn Sarra, *Al-Durrah al-mudi'ah*, II, 70, 99, 126, 140. Ibn Tulun, Mufakahat. 98, 165, 176, 196.
28. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 28.
29. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 341.
30. Maqrizi, *Al-Suluk*, MS., 16,28.
31. Ibn Takhri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VI, II, 624; Ibn Fahd, *Ithaf al-Ward'*, MS., II, 202.
32. Maqrizi, op. cit., 3, 8.
33. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar* V, 945-7.

القاهرة لدرجة انها بعد تلك الرحلة باثنى عشر عاما كانت لا تزال الموضوع المفضل للأحاديث ، ولقد أظهر المؤرخون الذين عاصروا هذا الحدث والذين جاؤوا من بعده ، اهتماما خاصا بهذه الرحلة بالذات ولم يهمل معظمهم ذكرها ، ومن بين المؤرخين المعاصرين لهذا الحدث فضل الله العمارى (٣٤) الذى ترك وصفا مفصلا لوصول الملك الى القاهرة ومقابلته للسلطان المملوكى الناصر والأثر الاقتصادى لرحلة موسى على القاهرة ، وقد ذكر العمارى عن مصادر هامة فى بلاط الناصر أن الملك موسى قد أحضر معه لنفقاته الخاصة مائة حمل جمل من الذهب وزع بعضها على القبائل أثناء الطريق من بلده الى مكة ، كما أهدى لخزانة السلطان ذهبا خاما بجانب توزيعه مقادير كبيرة من الذهب على كبار الرسميين ، وبذلك زاد تداول الذهب فى القاهرة بصورة كبيرة مما أدى الى انخفاض قيمته من ٢٥ درهم للمثقال الى ٢٢ درهم ، وقد أدى هذا الكرم غير الطبيعى للملك الى انفاذ جميع النقود التى حملها معه حتى انه اضطر لاقتراض نقود من تجار القاهرة عند عودته بفائدة مرتفعة جدا ٠

ونظرا لأهمية القاهرة ودمشق ليس فقط لكونهما محطتى سفر للحجاج المصريين والسوريين، ولكن أيضا كمركزين لتجمع قوافل الحجاج من الجزء الأكبر من العالم الاسلامى قبل المرحلة الأخيرة لرحلتهم الى مكة ، ومن أجل الأهمية السياسية والاقتصادية المتزايدة والمتصلة بقوافل الحج من هذه المدن ، فقد أولى المماليك اهتماما خاصا لتنظيم قوافل الحجاج ورعايتها ، كما كان يختار عدد من الرسميين لمرافقة المحمل ، كما أخذ رمز الحج (المحمل) دورا خاصا ٠ كما كانت تنفق كميات ضخمة من النقود على أعداد وتجهيز المحمل ٠

٢ ـ الرسميون المصريون والسوريون فى قوافل الحج :

١ ـ أمير الحج :

والشخص الأول الذى احتل منصب قائد الحجاج (أمير الحج) كان أبو بكر Abu Bakr الذى اختاره النبى فى السنة التاسعة من الهجرة ٦٣١/م ليقود قافلة الحج من المدينة وليرأس شعائر الحج ، ولقد شغل هذا المنصب فى أيام الخلفاء الراشدين الخلفاء أنفسهم الذين كانوا يقودون الحجاج من المدينة ويرأسوا احتفالات الحجاج ٠ وقد أصبحت قاعدة ثابتة منذ ذلك الوقت بين ملوك المسلمين ان يختاروا فى كل مركز من مراكز قوافل الحج شخصا رسميا يحمل لقب أمير الحج والذى كان من واجبه أن يشرف على الحجاج فى رحلتهم من بلادهم الى المدن المقدسة وبالعكس ٠ ولتنفيذ هذا التقليد كان الخلفاء الأمويون والعباسيون يرافقون الحجاج بأنفسهم أو يعينون شخصا رسميا يكون عادة من الأسرة المالكة ليرأس الحج ويكون الممثل الشخصى للخليفة ٠

وعندما تقلد المماليك السلطة فى مصر وسورية وجدوا أنفسهم مسئولين عن الحجاج المصريين والسوريين وأبقوا عى نفس التقليد ٠ فكان السلطان يختار كل سنة شخصا رسميا ليرأس الحجاج الى الأماكن المقدسة ، وكان يشار الى هؤلاء الرسميين فى ذلك الوقت باسم « أمير الحج » أو أمير الركب أو أمير المحمل (٣٥) وكتابات الموردى فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (القرن الحادى عشر الميلادى) تشير الى الفوارق بين نوعين من القيادة على الحجاج وتحدد المؤهلات الأساسية لعمل كل منهما (٣٦) ٠

فالنوع الأول من القيادة هى سلطة ادارة الحجاج خلال اقامة الشعائر والاشراف على احتفالاتهم ، وكان هذا المنصب الذى يتضح انه

---

34. *Masalik al-Absar,* MS., II, 503-6. Cf. Ibn Khadun, op. cit., 932.
35. The title of *Amir al-Mahmil* was given only to the Egyptian *Amir al-Hajj* to distinguish him from another official who left Cairo with a second pilgrim caravan and held the title of *Amir al-Awwal.*
36. Al-Mawardi, *Al-Ahkam al-sultaniyah,* Cairo, 1298 A.H., 103-5.

دينيـــا بحتا يقتضي مؤهلات خاصـــة ويشـــار الى شاغليه عادة باسم الأئمة أو قائدى الصلاة ، كما كان يقتضى معرفة كاملة بقواعد الحج وشعائره، وفى أثناء حكم الخلفاء الأمويين والعباسيين كان الخليفة هو الذى يشغل هذا المنصب ، وفى حالة غيابه ، وهو ما كان يحدث مرارا ، كان يقوم بهذا المنصب أمير الحج الذى كان يقود الحجاج من عاصـــمة الخلافة • ولما كان قادة الحجاج المصريين والسوريين أثناء حكم المماليك يختارون من بين العســكريين ممن لا يمتلكون المؤهـلات الدينية ، لذلك فان قيـــادة الحجاج أثناء أداء الشعائر كان يقوم بها قضاة القوافل أو قاضى مكة ، حيث كان كل منهما يتبع أمير الحج المصرى الذى يمثل السلطان المملوكى •

اما النوع الثانى من القيادة فهى سلطة قيادة الحجاج من أقطارهم الى المدن المقدسة وبالعكس ، وكانت تتطلب هذه القيادة ، والتى كانت تعرف دائما باسم أمير الحج ، مؤهلات شخصية هامة ، كما ذكر الموردى، مثل : قوة الشخصية والشجاعة والعزة والتقوى ، وقد عدد الموردى واجبات هذا المنصب كما يلى : ـ

١ ـ أن يبقى الحجاج فى مجموعة واحدة أثناء الرحلة وفى المحطات على طول الطريق لمنع تفرقهم فى الصـــحراء حتى لا يضـــلوا عن القافلة •

٢ ـ تخصيص أماكن محددة لكل مجموعة من الحجاج فى القافلة منعا للارتباك أو المشاحنات •

٣ ـ أن يكون السفر بسهولة وببـــطء حتى يتمكن الضعفاء والمعوقين من ملاحقة القافلة •

٤ ـ ان يتقدم فى الطريق باختيار أكثر الطرق سهولة وفائدة •

٥ ـ أن يبحث عن أماكن الرعى على طول طريق الرحلة حيثما يفتقر الى الماء أو الرعى •

٦ ـ أن يحمى الحجاج من سطو اللصوص •

٧ ـ أن يحمى الحجاج ضد أى شخص يحاول أن يعوق رحلتهم الى المدن المقدسة ، وتنفيذا لذلك كان أمير الحج من المحتمل أن يلجأ الى القـــوة والقتال من أجل حماية الحجاج ، واذا كان غير قادر على القتال فانه كان يقوم بجمع رسوم من الحجاج ليدفعهـــا للمهاجمين كى يتركوا القافلة تكمل مسارها ، على أن أمير الحج لم يكن بأى حال من الأحوال مفوضا لاجبار أى شخص على دفع أى رسوم اضـــافية اذا لم يرغب فى ذلك •

٨ ـ ان يتوسط بين الحجاج فى حالات المشاجرة ، واذا كان سينفذ حكما فانه يجب ان يكون مخولا هذه السلطة وان يكون مؤهلا شرعيا لها ، وعندما يكون الحجاج متوقفين للراحة فى أى مدينة أثناء طريقهم ، وفى الحجاز كانـــوا يخضعون لادارة حكام هذه المدن ، وكان أمير الحج وحاكم المدينة مفوضين لفض المنازعات التى تنشأ بين الحجاج بينما كانت المنـــازعات التى تنشـــأ بين حجاج القوافل وسكان المدن المتوقفين فيها تخضع لسلطة حاكم المدينة فقط •

٩ ـ معاقبة المخالفين من الحجاج ، ولتنفيذ هـــذا الأمر فان سلطة أمير الحج ، ما لم يكن مفوضـــا بغير ذلك ، تنحصر فى تنفيذ العقوبة البسيطة ، فاذا كان أمير الحج مخولا سـلطة توقيع العقوبات الكبرى أى : الحد ، فقد كان فى امكانه تنفيذها بشرط ان تكون الجريمة التى تستحق هـــذه العقوبة قد وقعت خارج حدود الأحياء الخاضعة لسلطة الحكام المحليين ، والا فان الحاكم المحلي يكون هو السلطة المسئولة لتنفيذ عقوبة الحد •

١٠ ـ أن يضـــع فى اعتباره المشـــاكل التى كانت قد تنشأ فى ذلك الوقت ، وبما يضـمن وصول الحجاج الى مكة فى الوقت المناسب لأداء مناسك الحج •

وهذه المهام لأمير الحج ـ كما عددها الموردى ـ قد نشأت على مدى القرون ، مثلها مثل أوجه عديدة للحج ، الى أن جاء حكم المماليك فأصبح أمير الحج فى معظم الأحوال من الأشخاص الذين مارسوا أعمـــال السلطة العسكرية والســـياسية والتنفيذية (٣٧) •

وبالاضـــافة الى المهام الأولية فى ادارة قافلة الحج والاشراف على جميع شئونها ، فقد كان أمير

37. Al-Jazari. *Larikd MS*. 36C Ibn. Taghri Birdi *Hauradith,* IV, 852; Al-Nujum al-zahirah, VI, II, 536; VII, 111, 834, 852; Ibn Tulun, Mufakahat 76, 96.

الحج المملوكى وخاصة أمير القافلة المصرية ينفذ سياسة السلطان المملوكى فى الأراضى المقدسة ، فقد كان يستطيع ان يعزل ويعين شريف مكة والمدينة وان يلتزم بذكر اسم سادته المماليك فى الخطبة والمراسلات ، بل كان يتدخل أحيانا فى الشئون الداخلية للمدن المقدسة ، وقد نشأ عن هذه السلطة غير المحدودة لأمير الحج مشاكل عديدة ومشاحنات فى المدن المقدسة (٣٨) ٠

وطوال فترة حكم المماليك ، كان امير الحج لكل من القافلة المصرية والسورية يختار من بين المماليك ، وكقاعدة عامة كانوا يختارون دائما من بين ذوى الرتب العسكرية (رجال السيف) وقد يكون أمير الحج من الدرجة الأولى (أو كما يسمى أمير مائة أو قائد ألف) ، وفى حالات أخرى كان أمير الحج يختار من بين أمراء الدرجة الثانية (أمير طبلخانة) ، وفى أحيان نادرة جدا من بين أمراء الدرجة الثالثة (أمير عشرة) (٣٩) ويبدو أن هذا الاختيار الأخير لم يحدث الا أثناء القرن الأخير من حكم المماليك كما حدث فى سنوات ٨٤١هـ/ ١٤٣٨ م و ٨٥٠ هـ/١٤٤٧ م و ٨٥٢ هـ/١٤٤٩م و ٨٦٤ هـ/١٤٦٠ م ، وفى عام ٧٩٢ هـ/١٣٩٠م كان أمير الحج السورى مجرد مجند (جندى حلقة (٤٠) كحالة استثنائية ، وفى عام ٨٦١ هـ/١٤٥٧ م كان أمير الحج المصرى هو ابن السلطان الحاكم (٤١) ٠ وقد قام السلطان بيبرس عام ٦٦٧ هـ/١٢٦٩ م والسلطان الناصر محمد أعوام ٧١٢ هـ/١٣١٣ م و ٧١٩ هـ/١٣١٩ م وكذا السلطان قايتباى عام ٨٨٤ هـ/١٤٨٤ م بالحج ، وكانت القوافل المصرية والسورية تحت قيادة أمير الحج لكل منها ولم تكن تحت قيادة هؤلاء السلاطين ٠

ولما كان من المعتاد ان يكون أمير الحج ممن يشغلون منصبا هاما فى حكومة القاهرة أو دمشق قبل اختياره لهذه المهمة ، لذلك عندما يعود بالقافلة الى بلده من الأراضى المقدسة ، كان يستأنف وظيفته السابقة ، فعلى سبيل المثال كان أمير الحج المصرى عام ٧١٩ هـ/١٤٤٣ م هو أمين غرفة المجلس (أمير مجلس) فى حكومة مصر (٤٢) ، وفى عام ٨٤٦ هـ/١٤٤٣ م كان كبير الأمناء (حاجب الحجاب) (٤٣) وفى عام ٧٣٥ هـ/١٣٣٥ كان أمير الحج السورى حاجبا فى حكومة ولاية دمشق (٤٤) ، وفى عام ٨٨٩هـ/ ١٤٨٤ م كان نائب حاكم القلعة بدمشق (٤٥) (نائب القلعة) ٠ وطوال تلك الفترة كان أمير الحج فى بعض الأحيان يحتفظ بمنصبه لأكثر من سنتين أو ثلاث سنوات متتالية ، وفى معظم الأحيان كان يقوم باختيار أمير جديد للحج فى كل سنة للقافلة المصرية وكذا السورية ٠

وكان أمير الحج المصرى يعين دائما بواسطة السلطان نفسه ، بينما كان السورى يعين بواسطة نائب دمشق ، وعلى أية حال فانه فى بعض الأوقات كان أمير الحج السورى يعين بواسطة السلطان كما حدث فى السنوات ٨٤٥ هـ/١٤٤٢ م ٨٩٩ هـ/١٨٩٤ و ٩١٠ هـ/١٥٠٥ م و ٩١٦ هـ/ ١٥١١ م (٤٦) ، وكان يعين من القاهرة كما حدث فى السنتين ٨٥٤ هـ/١٤٥٠ م و ٩٠٩ هـ/ ١٥٠٤ م ويرسل الى دمشق ليقود الحجيج السورى (٤٧) ٠ وبالرغم من أن القلقشندى ذكر أن مرسوما قد صدر أثناء فترة المماليك بتعيين أمير لقافلة الحج السورية (٤٨) ، فانه فى موضع آخر يقرر أن أمراء قوافل الحج الذين اعتادوا خلال حكم الفاطميين أن يتسلموا مراسيم

38. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, II, 343; Ibn Kathir, Al-Bidayah, XIV, 313; Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, V, 539.
39. Ibn Taghrt Birdi. ibid. Vil, I. 10-11, 147, 550 ; At-Sakhawi, *Al-Tibr*, 219.
40. Ibn Sasara, *Al-Durrah al-mudi'ah*, 70.
41. Ibn Taghri Birdi, *Muntakhabat*, II, 296.
42. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum*, Cairo, 1942, IX, 59.
43. Ibid., VII, I, 127.
44. Al-Jazari *Tarikh*, MS., 416.
45. Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64.
46. Maqrizi, *Al-Suluk*, Ms., 122. Ibn Tutun, Mufakahat, 155—6, 288, 341.
47. Ibn Taghri Birdi, *Hawadith*, I, 65-66; Ibn Tulun, *Mufakahat*, 273.
48. Qalqashandi, *Subh*, XII, 435-36.

تعيينهم ، لم يعودوا يتسلمونهـا خلال حكم المماليك (٤٩) ٠

وكان من المعتاد أن يقام احتفال اختيار أمير الحج في أحد أيام شهر رجب أو ربيع الأول أو ربيع الآخر ، وفي أثناء حكم المماليك البحرية كان هذا الاحتفال في كثير من الأحيـان يقـام حوالي منتصف شهر رجب ، وهو يـوم خـروج المحمل المصري من القاهرة والمحمل السوري من دمشق (٥٠) ، وبعد ذلك وفي أثناء حكم المماليك البرجيـة ــ بالرغـم من ذكر بعض التواريـخ الأخرى ــ فان نفس الاحتفال كان يقام أما في ربيع الأول أو ربيع الثاني (٥١) ٠

كما كان أمير الحج عنـد اختياره يتسلم رداء الشرف (الخلعة) (٥٢) ، وقد وصف الجزيري Al-Jaziri أن احتفال تنصيب أمير الحج المصري كان يتم على النحو التالي :ــ

في عشية المولد النبوي ١٢ ربيع الأول ، كان يجتمع جميع الأمراء والقادة وكبار الموظفين لتحية السلطان وسماع المولد الذي كان عادة تواشيح تبدأ بذكر ميلاد النبي ، وأثناء الاحتفال يقوم أحد الخدم بتقديم المشروبات المحلاة للسلطان وضيوفه، وكان يبدأ بتقديم المشروب الى السلطان الذي كان في هذه المناسبة يشرب بعضا من المشروب ثم يشير الى الخادم سرا بحفظ باقي الكوب ليقدمه الى الشخص الذي اختاره السلطان ليكون أميرا للحج في ذلك العام ، وعند تقديم هـذا الكوب يفهم الأمير المختار هذه الاشارة حيث يقوم فورا من مكانه ويتقدم لتقبيل يد السلطان ، ثم يقوم جميع الحاضرين بتهنئة الأمير الذي تم اختيـاره وبعدها ينتهي الاحتفال (٥٣) ٠

وعند وصـول الحجاج خارج الحدود الغربية لمكة ، كان قائدا القافلتين المصرية والسورية يقابلان بترحاب من الشريف ومرافقيه الذين يقيمون لهما احتفالا رسميـا ، وكان أمير الحج المصري ممثلا للسـلطان المملوكي ويقوم باهداء الشريف رداء الشرف الذي يؤكد وضعه كنائب للسلطان (٥٤)، وفي نهاية الحج كان أمير الحج يتسلم من شريف مكة منحة قدرها ٣٠٠٠ دينار ، وهذا المبلغ الذي يبدو أن السلاطين كانوا يفرضـونه بطريقـة عشوائية على الشريف ، قد أصبح فرضا رسميا بنهـاية القرن الثامن الهجري (الرابـع عشر الميلادي) ٠ وبالرغم ان ذلك قد ألغي بمرسوم عام ٨٢٤ هـ/١٤٢١ م ، ثم مرة أخـرى في عـام ٨٤٤ هـ/١٤٤١ م فقد استمر العمل به الى نهاية حكم المماليك (٥٦) ٠

وعلى أية حال فان التميز بين أمير الحج المصري وأمير الحج السـوري كان ملاحظـا ، فضلا عن التأثير الذي كانا يمارسانه أثناء مواسم الحج ، ففي المسائل المتعلقة بالمستوى الديني مثل أداء الشعائر بجبل عرفات كان أمير الحج المصري يأخذ دائما مكان الصدارة ، وبالمثل فعند نشوب نزاع بين أمير الحج المصري في جانب وشريف مكة وقادة الحجاج العراقيين أو اليمنيين في الجانب الآخر كان أمير الحج السوري يلعب دوره أما كحكم محايد أو يدعم زميله أمير الحج المصري بالرغم انـه في الحقيقة لم يكن يتعدى حدود وظيفتـه الأصلية وهي الاشراف على قافلته ٠

وكان السلطان في حالة اذا ما اتخـذ قرارا باعتقال أو بعزل الشريف وتعيين غـيره ، كان أمير الحج المصري في معظم الأحيـان ينقل معه قرار السلطان بتعيين المرشح الجديد ، حيث كان أمير الحج المصري موضع ثقة السلطان في تنفيذ قراره ٠ وكان هذا الدور ــ الذي يبتعد كثيرا عن العمل الطبيعي لأمير الحج ــ تتسبب عنه مصادمات متكررة بين أمير الحج وجنوده والحجاج ففي عام

49. Ibid., XI, 442.
50. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 103, 227, 297, 416, 455, 527, 588.
51. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah*, VII, 168, 497, 554, 724, 736, 744, 834.
52. Ibn Taghri Birdi, op. cit., VI, 90, Ibn Tulun, *Mufakahat*, 64, 76, 92.
53. Al-Jaziri, *Al-Durar al-fara'id*, MS., 1. 94.
54. Al-Fasi, *Al'Iqd al-thamin*, MS., II, 143; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id al-munazzamah*, MS., II, 69.
55. Ibn Fahd, *Ithaf*, MS., II, 179, 233; Maqrizi, *At-Suluk*, MS., 117.
56. Jarallah b. Fahd, *Nayl al-mund bidhayl bulugh al-qira*, MS., 3.

٧٨٨ هـ/١٣٨٦ م وصل أمير الحج المصرى خارج مكة بصحبة شريف معين من قبل سلطان مصر ليحل محل شريف مكة ، فما أن وصل شريف مكة للترحيب بالقافلة حتى اغتيل أثناء سجوده لتقبيل قدم الجمل الذى يحمل المحمل (٥٧) ، وفى عام ٧٨٩ هـ / ١٣٨٧ م كان الشريف قد علم بدوره أن أمير الحج المصرى يصحب معه شريفا جديدا عينه السلطان ، وخوفا من أن يقتل هرب الى الجنوب وهاجم قافلة حجاج تحمل معها بضائع الى مكة ، بينما أرسل أمير الحج الشريف الجديد لاغاثة هذه القافلة (٥٨) ٠

وفى عام ٨١٢ هـ/١٤١٠ م لما علم الشريف أن أمير الحج يحمل تعليمات من السلطان بعزله استعد وكون جيشا من ١٠٠٠ جندى على أهبة الاستعداد لوصول الحجاج المصريين الى مكة ، ورغم ان السلطان قد تراجع عن قراره ، الا أن مناوشات عديدة وقعت بين الحجاج والموالين للشريف (٥٩) ، وحتى عندما كان الشريف المعزول لا يبدى أية مقاومة ، وعادة ما كان يهرب بمجرد وصول الحجاج المصريين ، الا أنه كان ينتقم لنفسه فى بعض الأحيان بأن يعترض القافلة المصرية فى طريقها الى المدينة أو أثناء عودتها لمصر ٠ وكانت هذه العلاقات مثيرة للشك وبالذات أثناء حكم الغورى (٩٠٦هـ/١٥٠٠ م ــ ٩٢٢ هـ/١٥١٦ م) ، والذى أثناء حكمه قام آخر أمير للحج عينه المماليك بدوره ، فعلى سبيل المثال فى عام ٩٠٧ هـ حينما كان أمير الحج المصرى يحمل معه الخلعة ليثبت تعيين شريف مكة ، قابله فى الطريق شقيق الشريف وأغراه باعتقاله فور وصوله الى مكة ، فلما تنبه الأخ الى نية أمير الحج ، جمع القبائل الموالية له وانقض على قافلة الحجاج السوريين التى كانت فى طريقها من المدينة الى مكة وقتل عددا كبيرا من الحجاج من بينهم نساء وأطفال ، وعندما كان أمير الحج المصرى يقود قافلته عائدا من مكة وبصحبته الشريف المعين ، هوجمت القافلة المصرية بواسطة هذا الأخ المتمرد وقتل عددا كبيرا من الحجاج بل انه تعقب الأمير نفسه الذى كان قد ترك القافلة ولجأ الى بيت قاضى ينبع وأجبره على دفع ٥٠٠٠ دينار لكن يتركه يرحل الى مصر ، بالاضافة الى أنه بعد ذلك هوجمت القافلة مرتين من قبائل الصحراء وهى فى طريق عودتها الى القاهرة(٦٠)٠

وكان من بين واجبات أمير الحج المصرى ، والتى ميزته عن قادة القوافل الأخرى ، نقل الكسوة التى تغطى الكعبة ، وكان عليه ان يحضر احتفال وضعها على الكعبة وأن يأخذ حقه منفردا لرئاسة هذا الاحتفال (٦١) ، وفى عام ٧٥١ هـ / ١٣٥١ م عندما قرر المجاهد ملك اليمن أن يستبدل الكسوة المصرية بكسوة من عنده وحملها معه أثناء الحج ، فقد اضطر أمير الحج المصرى وبمعاونة أمراء مماليك آخرين الى حد بدء معركة مع ملك اليمن فى منى واعتقال الملك وأخذه معه الى مصر (٦٢) ٠

ويبدو أن الدور الذى كان يقوم به أمير الحج المصرى ، كأداة لسياسة المماليك فى المدن المقدسة، قد خلق توترات وعدم ثقة متبادلة فى علاقته مع شرفاء مكة ، وكثيرا ما كان يتدخل فى الشئون الداخلية لمكة لتأمين سلامة الحجاج المسئول عنهم ، حيث كانت الخلافات بين الحجاج والشرفاء تنفجر من وقت لآخر لدرجة أن تتحول مكة الى ميدان قتال٠ ففى عام ٧٤٣ هـ/١٣٤٣ م ولأسباب غير معلومة ، نشب قتال بجوار عرفات بين أمير الحج المصرى والشريف نتج عنه مصرع ١٦ جندى مملوكى وعدد من جنود الشريف وانتهى بذهاب الشريف وجنوده الى مكة حيث تحصنوا هناك الأمر الذى لم يستطع أمير الحج والحجاج ازاءه

57. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 250; Ibn Takhri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, V, 383.
58. Ibn al-Furat, *Tarikh*, IX, 21-2.
59. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam*, II, 252-3; *Al-'Iqd al-thamin*, MS., II, 136.
60. Al-Jaziri, *Durar Al-fara'id*, MS., I, 324-6; Ibn Iyas, Bada'i' al-zuhur, IV, 35-8.
61. Al-Fasi, Shifa' al-gharam, 1, 125.
62. Ibn Khaldun, *Al-'Ibar* V. 964; Ibn Fahd *Ithaf*, MS., II, 71-2.

أن يؤدوا طواف الوداع (٦٣) ، رغم انهم أتموا الحج . وفى عام ٧٩٧ هـ/١٣٩٥ م وكنتيجة لقيام أحد أتباع الشريف بسرقة أحد الحجاج ، نشب قتـال فى داخل الجامع الكبير أدى الى نشـوب معركة بين الحجاج وسكان مكة فى داخل المدينة بالاضافة الى قيام القبائل المحلية بمهاجمة الحجاج فى طريقهم الى عرفات (٦٤) . وفى عام ٨١٧هـ/١٤١٥ م اتخـذ الجامع الكبير فى مكـة كمركز لقيادة العمليات وأصبح ميدان قتال بين أمير الحج والشريف ، نتيجة لاعتقال أحـد العبيد الموالين للشريف حيث كان يحمل سلاحا مما اعتبر عملا ضد أوامر أمير الحج (٦٥) .

ولم تكن الأنشطة السياسية لأمير الحج المصرى تقتصر على مكة نفسها ، بل تجاوزتها . ففى ثلاث مناسبات ، ونتيجة للأوضاع السياسية بين مصر والعراق : كلف أمير الحج المصرى باعتقـال أمير الحج العراقى (٦٦) ، كما اعتقل أمير الحج السورى سنة ٨٠٩ هـ/١٤٠٧ م (٦٧) نتيجة لتمرد نائب الحاكم فى حلب ضـد المماليك الذى حـاول أن يوسع منطقة نفوذه لتشمل دمشق بجانب محاولته التخلص من السلطان ليحل محله (٦٨) ، وكانت مثل هذه الحوادث كثيرة ومتكررة ، كمـا كان الحجاج فى معظم الأحيان يلاقون متاعب أثنـاء اقامة شعائر الحج .

(ب) أمير الركب الأول :

كان سـلاطين المماليك يقومون سنويا ، ومع تحديد أمير الحج المصرى ، بتعيين شخص رسمى بالقاهرة يحمل لقب أمير الركب الأول أو أمير الحج الأول أو الأمير الأول . وكمـا يدل اللقب فانه كان يقوم بصفة رسمية بقيادة قافلة من الحجاج تغادر القاهرة بيوم قبل رحيل القافلة الرئيسية ، وعلى ذلك كانت تسمى قافلة المقدمة أو الركب الأول .

ولما كان لا توجد مراجع توضح طريقة تعيين هذا الشخص الرسمى أثناء حكم المـماليك البحرية فانه يمكننا أن نزعم ان هذا المنصب « أمير أول » قد أنشىء أثناء فترة المماليك البرجية ، خاصة وانه أثناء فترة المماليك البحرية (كما سبقت الاشارة) كان الحجاج المصريون كقاعدة يجمعون فى بعثة واحدة يقودها أمير الحج فقط وكانت ترحل تحت اسم الركب المصرى ، وان سنة ٧٩٠ هـ/١٣٨٨م كانت أول سنة فى التاريخ الاسلامى التى يذكر فيها اسم أمير أول (٦٩) . منذ ذلك التاريخ وحتى نهـاية حكم المـماليك كان الحجاج المصريون يقسـمون الى قافلتين بصفة منتظمة ، القـافلة الرئيسية كانت تسمى ركب المحمل وهى كمـا يدل اسمها كانت تصحب المحمل وهو رمز قافلة الحجاج الرسمية وكان يقودها فى أثنـاء رحلتها أمير الحج وبذلك اكتسبت مكانة بارزة ، أما القافلة الأقل وهى الركب الأول فكان يقودها أمير أول .

كان أمير الركب الأول ، مثله مثل أمير الحج ، يعين بواسطة السلطان نفسه . كما كان يختـار اسوة بأمير الحج من بين القيـادات العسكرية المملوكية ، وكان عادة ما يكون أميرا من الدرجة الثالثة (٧٠) وأحيانا يكون من الدرجة الثانية ، فمثلا فى عـام ٨٦٩ هـ / ١٤٦٥ م كان أمير الحج الأول يحمل لقب أمير طبلخانة (أمير من الدرجة الثانية) (٧١) بينما فى عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣ م كان مجرد ضابط عادى (٧٢) .

ولأنه ليس لدينا مؤشرات خاصـة عن مدى سلطة أمير الركب الأول فلا تتوافر فكرة واضحة عن مهام منصبه . ورغما عن ذلك فلأنه كان يقود قافلة المقدمة مستقلا عن قافلة المحمل ، فالذى يبدو

---

63. Al-Fasi, *Shifa' al-gharam,* II, 247.
64. *Ibid.*, 251.
65. Al-Fasi, op. cit., 255-56; *Al-'Iqd al-thamin,* II, 143; Ibn Fahr, *Ithaf ',pᴉʌɯ-ɥ* MS., II, 158.
66. Ibid., 54, 338; Ibn Iyas, *Bada'i' al-zuhur,* Istanbul, 1936, III, 84; Ibn Fahd, 'Abdal-Aziz, Bulugh al-qira, MS., II, 16.
67. Al-Fasi, Al-'Iqd al-thamin, MS., III, 84.
68. See Ibn Taghirdi, *Al-Nujum al-zahirah,* VI, 134-4.
69. Ibn al-furat Tarikh, IX 1, 36 : Ibn Traghri Birti, op. cit., VII, 390.
70. Ibn Taghri Birdi, *Al-Nujum al-zahirah,* VII, 1, 109, 117, 121, 130, 147; II, 491, 521.
71. Ibn Taghri Birdi, *Hawadith, III,* 485.
72. Ibn Taghri Birdi, ibid., I. 194.

واضحا أنه كان يمارس فى خلال رحلته نفس مهام أمير الحج ، أو معظمها على الأقل · وبالرغم من أنه بوصول حجاج القافلتين الى الأراضى المقدسة كان يجب على الأمير الأول ان يكون تحت رئاسة أمير الحج ، فانه يبـــدو أن الأمير الأول كان يتمتع بســلطة تنفيذية على القــافلة التى يقـــودها ، ويمـــكن اســتنتاج ذلك من الحادثة التاليـــة التى وقعت ســنة ٨٥٩ هـ / ١٤٥٥ م ففى تلك الســنة سرى الشك بين قادة الحجاج عن اليــوم الذى ســيبدأ فيــه شهر ذو الحجة وأدى ذلك الى عدم التأكد من يوم وقفــة عرفات ، وقيـــل ان الأمير الأول ـ كاجراء احتياطى ـ أبقى قافلتــه لمدة يومين فى عرفات بدلا من يوم واحد كما حدد لجميع القوافل بما فى ذلك قافلة المحمل (٧٣) ، وهذه الحادثة تشير الى أن أمير أول مارس سلطته بالرغم من وجود أمير الحج المصرى ، ولا يمكننا التأكد من أى منهما كان له القوة التنفيذية الأعلى على حجاج قافلة المقدمة أثناء وجودها فى الأراضى المقدسة ·

(جـ) مســئولون آخرون فى القــوافل المصريــة والسورية :

كان التعيين المبكر لأمــير الحج المصرى وأمــير الحج السورى والأمير الأول ، والذى كان يتم بعدة شهور قبل سفر الحجاج من القاهرة أو دمشق ، مقصــودا أســاسا لاتاحــة الوقت الكافى لهم لتكليف بعض المساعدين الرسميين لخدمة القافلة ولترتيب المشتريات ونقل المتــاع والمعدات التى تحتاجهـــا القافلة · ولما كان للأمــراء من جميع الطبقات خدمهم الخصوصيين ، فان القادة المماليك للحجاج المصريين والسوريين كانوا يجندون بعضا منهم لخدمة القافلة بالاضافة لاختيار الباقى من بين مواطنى القاهرة ودمشق ، وفيمــا يلى سردا لهــؤلاء العــاملين الذين كان يشـــار اليهم بوضوح كأشخاص رسميين فى القوافل المصرية والسورية أثناء حكم المماليك ، ولما كانت المصادر تشير الى الألقاب الرسمية دون توضيح تفاصيل واجبــات هذا اللقب تجاه القافلة (٧٤) ، فاننا سنكون مجبرين على الاشارة لهذه الواجبــات مع اعطاء شرح مختصر عن الرسميين الآخرين وفقا لما ذكره الجزائرى بوصفه كان مسئولا مصريا فى قافلة الحجاج المصريين فى وقته ·

١ ـ قاضى الركب :

وهذا الشخص الرسمى كان يسمى أيضـــا قاضى المحمل ، وكان يعينه أمير الحج من بين(٧٥)، قضاة أحد المذاهب الأربعة ، ويعتمد تعيينه قضاة المذهب ، وعند تعيينه كان يتسلم مرسوما خاصا من ديوان الانشــاء (٧٦) يحوى ذكــر اختيــاره بصفة رســـمية الواجبـــات المتعلقة بمنصبه ، واعتمادا على نفص أحــد هذه المراســيم (٧٧) ، فان واجبات قاضى الركب كانت ارشاد الحجاج عنــد ســـؤلهم أســـئلة تتعلق بالاحـــرام ، والالتزامات الدينية المختلفة للحاج المحرم عند وجوده فى حدود مكة المقدســـة ، وان يقـــرر العقوبة اللازمة على أى حـــاج يرتكب أى فعــل من الأعمال المحظورة على المحرم ، وكان عليه أيضا أن يقرر وبدقة بداية الشهور القمرية نظرا لأن هذا القرار ضرورى لحساب يوم وقفة عرفات ·

ومن بين واجبات قاضى الركب التى لم تذكر فى المرسوم ، الاشراف على جميع العقود الموقعة بين أمير الحج والحجاج من جانب والوسطاء وقادة الجمال من جانب آخر (٧٨) ، ولهذا السبب فان مكتب قاضى الركب كان يضم اثنين من الرسميين يسميان شـــهود المجمـــل (٧٩) ، وكان هذان

---

73. Ibn Taghri Birdi, op. cit., 246.
74. No information is available regarding the functionaries of *al-Rakb* al-Awwal, but it would seem safe to assume that in this respect the organization of the caravan followed the pattern of the Egyptian *Mahmil* caravan.
75. Al-Jaziri, al-Durar al-fara'id al-munazzamah, MS., I, 93.
76. Al-Qalqashandi, *Subh*, Cairo, 1917, XI, 44
77. Al-Qalqashandi, op. cit., 442-3.
78. Al-Jaziri, Durar, MS., 93-4.
97. Al-Qalqashandi, op. cit., 443.

الشخصان يعينان بواسطة قاضي الركب وكان عليهما أن يشهدا على تلك العقود تحت اشراف القاضي وان يحتفظا بها في سجلات خاصة (٨٠) .

٢ ـ الامام والمؤذن :

بالاضافة الى القاضي ومعاونيه ، كان يعين شخصان دينيان رسميان ، هما : قائد الصلاة والمعروف بالامام ، ومعلن ساعة الصلاة المسمى بالمؤذن (٨١) ، وكان هذان الشخصان يقومان بواجباتهما الدينية طوال طريق الرحلة وفي عرفات والمزدلفة ومنى ، أما أثناء بقاء القافلة في مكة أو المدينة فان الحجاج يقومون بأداء الصلوات بالمساجد الكبيرة تحت توجيه الامام والمؤذنين المحليين .

٣ ـ الناظر :

نظرا لأن معدل الوفيات بين الحجاج كان كبيرا ، سواء خلال الرحلة أو في المدن المقدسة ، فقد استدعى الأمر تعيين شخص رسمي يعرف بناظر المواريث الشرعية ليكون شاهدا على الممتلكات . ونظرا لأن المصدر الوحيد الظاهر حول هذا الناظر هو ما أورده الجزائري حيث ذكر شخص يدعى البدري حسن السنباطي بوصفه ناظرا بالقافلة المصرية عام ٨٩٦هـ/١٤٩١م (٨٢)، هذا بالاضافة للمصادر الأخرى التي ذكر فيها كتاب المماليك المعاصرون شخصا يحمل لقب الناظر (٨٣) ، وقد يكون هذا اشارة الى هذا الناظر بعينه أو ناظر السبيل ـ الذي سيأتي ذكره بعد ذلك ، فان ناظر المواريث هذا على العموم كان مسئولا رسميا وبمثابة مدير مالي ، ويبدو انه كان يتحكم فيما كان مع الحجاج الذين يموتون أثناء الحج في حالة غياب أو عدم وجود ورثة لهم، وربما كان يحتفظ بسجل بجميع الذين يموتون أثناء الرحلة أو في المدن المقدسة (٨٤) .

ويعود ، وبشكل ملحوظ ، أسباب ارتفاع نسبة الوفيات بين الحجاج الى الكوارث الطبيعية في المقام الأول مثل الفيضانات وشدة الحرارة أو البرودة والعطش والطاعون ، وفي المقام الثاني الى العوامل الأخرى مثل عدوان البدو أو كبر سن كثير من الحجاج مع الارهاق ، فمثلا عام ٧٩٠ هـ قتل ١٠٧ من الحجاج المصريين عندما تعرضت القافلة لفيضان خطير أثناء تعسكرها في محطة على الطريق شرقي السويس (٨٥) ، وفي سنة ٧٦٣ هـ/١٣٦١ م توفي ١٠٠ من حجاج قافلة دمشق في الصحراء السورية بسبب برد الشتاء القارس (٨٦) ، بينما في سنة ٨٣٣ هـ/١٤٣٠ توفي ٣٠٠ من القافلة المصرية في الحجاز نتيجة لارتفاع الحرارة الشديدة والجفاف (٨٧) ، ومثل هذه الحوادث المذكورة كانت تتكرر كثيرا ولذلك كان منصب الناظر لا غنى عنه في القافلة .

٤ ـ الدويدار :

وقد يسمى سكرتير أمير الحج ، وكان دائما ضابطا مختارا من بين الاتباع المماليك الشخصيين لأمير الحج ، وكان هو بالفعل المراقب الأكبر للقافلة حيث كان يدير الشرطة وينظم دوريات الحراسة وينظم مسيرة القافلة بالاضافة الى قيامه بعمل مكتب السكرتارية لأمير الحج (٨٨) .

٥ ـ ناظر السبيل :

بالرغم من اشتراط توفر القدرة عند الشخص ليزود نفسه بالأموال والاحتياطيات لوجوب قيامه

80. Al-Jaziri, op. cit., 44.
81. Al-'Umari, *Masalik al-Absar*, MS., II, 164; Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS.,I, 120.
82. Al-Jaziri, *Durar al-fard'id*, Cairo, 1384 A.H. 344.
83. Al-Jazari, Shams al-Din Abu 'Abdallah M. Tarikh, MS., 185, 346.
84. For the equivalent official in the administration of Cairo, see Qalqashandi, *Subh*. IV, 33, 54, Popper, W., *Egypt and Syria under the Circassian sultans*, Berkeley 1955, 99.
85. Ibn al-Furat, *Tarik*, *Beirut*, 1936, IX, 23-24.
86. Ibn Kathir, *Al-Bidayah*, Cairo, 1358 H., XIV, 290.
98. Ibn Taghri Birdi, Al-Nujum al-zahirah, VI, 663.
88. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 90. In 856/1452 the Amir al-Hajj was ins truc by the sultan, after he had left Cairo with the pilgrims for the station of Al-Birkah, to install his *Dawadar* as *Amir* of the advance caravan since nosuch official had already been appointed. See Ibn Ta ghri Birdi, *Al-Nujum*, VII. I. 232-33

بالحج ، الا ان عددا كبيرا من الحجاج كان يسافر مع القوافل دون القدرة على توفير احتياجاته ، ولمساعدة مثل هؤلاء الحجاج ، كان سلاطين المماليك يزودون القوافل المصرية والسورية بالاحتياجات والمؤن الخاصة من الأموال الخيرية والتى كانت تسمى السبيل (٨٩) ، لذلك وجب اختيار مسئول رسمى سنويا ليرأس القسم الخاص بالسبيل فى القافلة ويحمل لقب ناظر السبيل •

ومثلما كان متبعا بالنسبة للقاضى ، فان ناظر السبيل كان يختار سنويا من بين قضاة القاهرة ودمشق ، كما كان يتسلم مرسوما رسميا بتعيينه (٩٠) ، وبالرجوع الى محتويات أحد هذه المراسيم ، فان واجبات المنصب كانت الاشراف على السبيل ، وتوفير الاحتياجات للمحتاجين ، وتقديم الطعام والماء والأدوية لفقراء القافلة (٩١)•

٦ ـ المسئولون الطبيون :

ويتكونون من طبيب وجراح وأخصائى عيون (٩٢) • وكان هذا الفريق الطبى يحمل معه نوعيات مختلفة من الأدوية والعقاقير والمراهم التى تستعمل لعلاج الحجاج بالمجان ، وقد ذكر الجزائرى ان نفقات المعدات الطبية كان يدفعها أمير الحج (٩٣) ، كما كان بجانب هؤلاء يستخدم أمير الحج طبيبا بيطريا ومغسلين للجثث (٩٤) •

٧ ـ الادلاء :

كان يسافر كل عام على رأس قوافل الحجاج المصرية والسورية مجموعة من المرشدين يسمون Adilla من الذين كانوا على معرفة دقيقة بالطرق الصحراوية (٩٥) ، وكان واجبهم ان يقودوا القوافل من القاهرة ودمشق طوال طريقها المعتاد الى الأراضى المقدسة والعودة منها • وقد ذكر الجزائرى ان أملاكا معينة كانت تخصص بمنطقة الشرقية بمصر كوقف للانفاق على مرشدى قوافل الحج (٩٦) المصرية ، وترجع هذه الحقيقة الى أن هذا المنصب كان وراثيا • فقد ذكر ابن بطوطه انه عندما غادر دمشق مع الحج السورى كان بصحبة مجموعة من الأعراب يعرفون باسم العجارمة (٩٧) ، بينما يشير ابن فضل الله الى واحد من الأدلة يسمى محمد بن عبد الباقى العجرمى كأحد الأدلة الذين قادوا رحلة الملك منسى موسى من القاهرة الى الحجاز (٩٨) •

٨ ـ محتسب الركب :

وكان من بين الرسميين بالقافلة الذين يتسلمون ملابس التشريفة (الخلعة) فى مناسبة بدء مسيرة المحمل ، وقد ذكره القلقشندى باسم المحتسب (٩٩) ، كما أشار الجزائرى الى القاضى فخر الدين بوصفه محتسبا للركب بقافلة الحجاج المصريين لعام ٧٣٥ هـ/١٣٣٥ م (١٠٠) ، وبخلاف هذين المصدرين فليس لدينا معلومات عن المحتسب أو واجباته نحو القافلة • وعلى أية حال ، وحيث ان الادارات الرسمية لكل من القاهرة ودمشق تشمل فى مناصبها الرسمية منصب المحتسب ، فانه يبدو ان هذا المسئول الرسمى بقافلة الحجاج يمارس عملا مشابها لعمل المحتسب ، وقد ذكر القلقشندى ان المحتسب كان مسئولا عن الأسواق والاشراف على الأخلاق العامة كما كان له سلطة توقيع العقوبة اذا اقتضى الأمر ذلك (١٠١) •

٩ ـ مبشر الحج :

كان بمجرد وصول الحجاج الى منى بعد الانتهاء من أداء شعائر الحج بعرفات ، كان أمير الحج المصرى يرسل عادة مبعوثا رسميا يسمى مبشر الحج لينقل الى القاهرة تقريرا عن الحج والمسائل المتعلقة به ، وكان دائما يغادر مكة فى العاشر من ذى الحجة ليصل القاهرة بعد ١٠ أو ١٥

---

89. Al-Yunini, *Al-Dhayl 'ala Mir'at al-zaman*, MS., III, p. 402; Al-'Umari, Masalik al-absar, MS., II, 164.
90. *Qalqashandi*, *Subh.*, XII, 381.
91. Qalqashandi, op. cit., 381-82.
92. Al-'Umari, Masalik al-absar, MS., II, 164.
93. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.
94. Ibid., 131, Al-'Umari, loc cit.
95. Al-'Umari, ibid, Qolqashandi, *Subh.* IV, 54, Al-Jaziri op. cit., 134.
96. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id*, MS., I, 122.
97. *Rihlah*, Cairo, 1964, I, 67.
98. Al-Umari, *Masalik al-absar*, MS., II, 506.
99. Subh., IV, 54.
100. Al-Jazari, *Tarikh*, MS., 436.
101. *Subh.*, IV, 37.

يوما (١٠٢) ، وكان التقرير يشتمل عادة على معلومات عن الحالة العامة بمكة ، وحالة الطقس بها ، وأسعار السوق ، ومعاملة الشرفاء لأمير الحج المصرى (١٠٣) ، وأماكن القوافل اليمنية والعراقية والحالة العامة للحجاج المصريين . وقد ذكر الأسيوطى ان عادة ارسال مبشر الحج أصبحت تقليدا منذ أيام الخلافة الأموية والعباسية ، كما أعطى تفسيرا مثيرا عن أسباب استقرار هذه العادة ، هو انه كان معتقدا ان قرب خروج الدابة ، وهى من علامات ساعة البعث (١٠٤) ، ستحدث أثناء اقامة الحجاج بمنى ، وانها ستخرج من جبل أجياد Ajyad ، وعلى ذلك فان المبشر كان يرسل ليعلن عن سلامة الحجاج (١٠٥) .

وكان المبشر كقاعدة عامة يختار من بين كتائب المماليك الذين يعملون فى خدمة أمير الحج ، وفى عام ٨٥٦ هـ/١٤٥٢ م اختار أمير الحج (١٠٦) الدويدار الأول ، والذى كان هو نفسه قائد قافلة المقدمة مبشرا وعين مكانه دويداره الثانى (١٠٧) ، أما فى سنة ٨٥٥ هـ/١٤٥١ م كان المبشر هو ابن أمير الحج (١٠٨) .

ووفقا لما ذكره الجزائرى ، فان ٢٠٠ دينار ، والتى كانت تعرف باسم عادة المبشر كانت تطلب من أمير ينبع لتدفع للمبشر سنويا والذى كان يقوم بدوره بتوزيع هذا المبلغ بين القبائل المعنية التى تقوم بحراسة كافة قطاعات طريق الحج المصرى (١٠٩) .

أما بالنسبة لأمير الحج السورى فانه لم يرسل مبشرا الى دمشق ، ومع ذلك فقد كان هناك سنويا رسول ينقل خطابات الحجاج السوريين المرسلة أثناء رحلة العودة من محطات تبوك أو العلا لتصل دمشق قبل وصول القافلة بسبعة أو عشرة أيام (١١٠) .

وبالاضافة الى ما سبق ، وتحت عنوان فرعى ، يمكن تعداد الرسميين الذين لم يشار اليهم بوضوح كمختارين لمرافقة القوافل أثناء فترة المماليك ، وقد عددهم الجزائرى والذى كان هو نفسه واحدا من الرسميين فى قافلة الحجاج المصريين فى القرن ١٠هـ/١٦ م ووصفهم بأنهم يكونون جزءا من الهيئة المرافقة لأمير الحج المصرى فى وقته ، وفيما عدا بعض الحالات القليلة ، فلم ترد أية اشارة تؤكد أن هذه الوظائف وجدت أثناء زمن المماليك ، واعتمادا على امكانية أن معظم هذه الوظائف وان لم تكن كلها قد وجدت أثناء فترة المماليك ، فسنعددها باختصار فى الآتى (١١١) : -

١ - أمير الخور :

كان يوجد على الأقل أربعة ضباط يحملون لقب أمير خور فى القافلة المصرية ، وكان الأول يشرف على الخيول فى اسطبل أمير الحج بينما كان الآخرون مسئولين بصفة عامة عن الجمال التى تنقل المؤنة والمعدات التى تصاحب أمير الحج .

٢ - شاد السنج :

وكان مشرفا على المؤنة الغذائية فى القافلة لاعاشة أمير الحج ومساعديه الرسميين والحرس والخدم .

٣ - شاد المطبخ :

وهو المسئول عن مطبخ أمير الحج ، وكان يشرف على توزيع الوجبات فى المحطات الرئيسية على طول الطريق (١١٢) ، كما كان يخضع

102. Al-Sakhawi, *Al-Tibr,* Bulaq, 1896, 20, 148, 168, Ibn Lagmri Birdi, *Hawadith.* I. 22, 26, 40, 57, 99,
103. Ibn al-Furat, *Tarikh,* IX, I, 237, II, 312-13. 349-50. 442-3 ; Al-Sakhawi. *Al-Tibr,* 148. 186-7.
104. *Holy Qur'an,* XXVI, 82.
105. Al-Suyuti, *Husn al-muhadarah.* Cairo, 1299- H. 220.
106. Ibn al-Furat, Tarikh, IX, I, 237, II, 388; Ibn Tagrri Birdi, *Hawadith.* I. 22, 26, 40. 57.
107. Al-Sakhawi, *Al-Tibr.* 394.
108. Ibn Taghri Birdi, op. cit.. 120.
109. Al-Jaziri, *Durar al-fara'id,* MS., I. 135.
110. Al-Jazari, *Tarikh,* MS., 95, 134, 591 ; Ibn Kathir, Al-Bidayah, XIV: 264. 267: Ibn Tulun. *Mufakahat,* 9. 135, 146.
111. For future details concerning these officials, see Al-Jaziri, *Durar al-fara'id almunazzamah* MS., 90-135.
112. The staff, troops and servants of the *Amir al-Hajj* received food that varied in [illegible] quality in accordance with their rank

لاشرافه الطباخون والذين لم يذكر الجزائرى عددهم ·

٤ ـ شاد السقايين :

هو المشرف على حاملى المياه · كما يشرف على توزيع المياه بين الرسميين فى القافلة ، وفى بداية الحكم العثمانى لمصر كانت القافلة تزود بحوالى ١٦٠٠٠ قربة ماء ، وكان يخصص لها ١٢٠ جملا لحملها ، وكان أمير الحج مسئولا عن توفير القرب والجمال ·

ويصف ابن بطوطة ، الذى صحب القافلة من دمشق الى الأراضى المقدسة سنة ٧٢٦ هـ/١٤٢٦م تزويد الحجاج السوريين بالماء من بئر فى محطة تبوك على النحو التالى : كانت السمة المعتادة لحاملى المياه ان يهبطوا على جنبات البئر ، وكانوا يسقون الجمال ويملأون القرب ، وكان لكل أمير أو شخص مميز وعائه الخاص الذى يسقى منه جماله وجمال أتباعه وتملأ منه قربهم ، أما بالنسبة لباقى الحجاج فكانوا يعقدون اتفاقيات مع حملة الماء السقايين لسقى جمالهم وملأ قربهم مقابل أجر محدد (١١٣) ·

٥ ـ شاد المحمل :

وكان مسئولا عن المحمل أثناء الرحلة ، وكان واجبه الرئيسى اخلاء الطريق طوال الرحلة للجمل الذى يحمل المحمل وعلى وجه الخصوص فى الممرات الضيقة حيث تتزاحم الجمال فى القافلة ·

٦ ـ المقدمون على جمال النفر :

وهم رؤساء سائقى الجمال فى قاطرة امير الحج ، وكلمة جمال النفر أو النفرة كما ذكر الجزائرى تدل على سلالة من الجمال الضخمة التى كان يستخدمها أمير الحج لنقل المؤنة والمعدات (١١٤) ·

ويذكر الجزائرى اسم قانباد على انه آخر مقدم استخدم فى الحجيج المصرى تحت حكم المماليك الشراكسة ، كما يذكر القلقشندى أن من بين المسئولين الرسميين فى القافلة ، والذين كانوا يتسلمون الخلعة فى يوم بدء المحمل فى شوال ، المقدمون ، وذلك أثناء حكم المماليك ، ولكنه لم يفصل طبيعة مسئولياتهم فى القافلة (١١٦) كما ذكر الجزائرى أن المقدمين كانوا يستخدمون فى القافلة للتعاقد مع أصحاب الجمال لنقل المحمل والكسوة والمعدات والمسئولين عنها وفرق الحرس والمرافقين الشخصيين لأمير الحج ، كما كانوا يشرفون على سائقى الجمال ويراقبون التحميل والانزال أثناء راحة القافلة فى المحطات على طول الطريق ·

٧ ـ مقدم الضوئية والجشامة

وكان يشرف على حملة المشاعل ويعرفون بالضوئية أو المشاعلية وحرس السجن الذين كانوا ـ كما ذكر الجزائرى ـ يعرفون بالجشامة فى قاطرة أمير الحج ومن بين واجبات الضوئية والجشامة تجميع خشب الحريق فى مكان المطبخ واستخدامه كمشاعل للقافلة ، وفى زمن الجزائرى كان يستخدم بصفة رسمية ٢٤ مشعلا للقافلة منها ٥ مشاعل تضاء بالزيت والباقى بالخشب · وكان من بين أتباع المقدم السياف والمبيت · وكانت واجبات الأخير نشر تعليمات الأمير بين الحجاج والقيام بعمل التنبيهات المنتظمة أثناء الليل عند توقف القافلة بالمحطات على طول الطريق لتنبيه الحجاج عن الحالة العامة للمحطة وعما اذا كان هناك ضرورة لاتخاذ احتياطات إضافية لحماية جمالهم وممتلكاتهم الشخصية ·

٨ ـ مقدم الهجانة والشعارة :

وهو المسئول عن السروج والألجمه وملحقاتها الخاصة بجمال اسطبل أمير الحج ، كما كان يشرف على الرجال المسئولين عن الاعلاف والجمال التى تحملها ·

٩ ـ مهتار الطشتخانة :

وهذه الوظيفة ـ كما ذكر الجزائرى ـ من الوظائف الهامة أثناء حكم المماليك الشراكسة (١١٧) ، فقد كان مهتار الطشتخانة مسئولا عن الملابس الخاصة وكذا السلاح والأوانى والشموع ··· الخ التى تخص أمير الحج ، كما كان مسئولا عن الملابس الرسمية

---

113. Rihlah. Cairo 1964, I. 68.
114. Al-Jaziri Duran, r al-fara'id, MS., II, 17-19.
115. Al-Jazari, op. cit., 107.
116. *Subh*, IV, 54.
117. Al-Jaziri, *Durar al -fara'id*, MS., I, 122.

والعبـــاءات والأثــواب التى يحملهــا أمير الحج لاهدائها لرؤساء بعض القبائل على طول طريق الرحلة ولأمراء وقضاة مكة والمدينة ولأمير ينبع ٠

وبالاضافة الى الواجبات السابق ذكرها ، كان المهتار ـ كما ذكر الجزائرى ـ يوكل اليه منصب المحتسب على طول الطريق وأثناء بقاء القافلة فى مكة والمدينة وينبع ، وكان يعرض هذا المنصب على مسئول يختاره مقابل ٥٠ دينار ٠

١٠ ـ مهتار الشرابخانة :

وكان يدير البعثة الرسمية المرافقة لأمير الحج وكان يشرف على الأطبـــاء والكحالين والجراحين الذين سبق ذكرهم ٠

١١ ـ مهتار الفراشخانة :

وكان مسئولا عن خيام أمير الحج والرسميين والحرس والخدم المسئولين عنها أثناء الرحلة ، وكان يرحل مبكرا قليلا عن القافلة الرئيســية حتى يمكن اعداد الخيام قبل وصول الأمير وأتباعه الى محطه ٠

١٢ ـ الزردكاش :

وكان يشرف على الأسلحة ومعدات الحرب التى تصــاحب أمير الحج للدفاع عن القافلة ، وكان تحت اشرافه مسئول يسمى النفطى أو البارودى الذى كان واجبه اعداد الأسلحة النارية والمفرقعات لتوزيعها فى محطات معينة على طول الطريق الى منى ٠

١٣ ـ مهتار الركابخانة :

وكان مسئولا عن سروج الخيــول والألجمـــة وأكسية الخيول المزركشة ٠٠٠ الخ فى اسطبل أمير الحج ٠

١٤ ـ الشعراء :

كان يصـــاحب أمير الحج اثنان من الشعراء المحترفين وكانا يرحلان وراءه لتسليته بالأغانى بمصاحبة الربابة ٠

١٥ ـ الطبول خانة :

وفقا للجزائرى فان الفرقة الموســيقية التى كانت تصــاحب أمير الحج المصرى أثنـاء حكم المماليك كانت تتكون من ٢ ضاربين على الطبول و ٢ نافخين فى الأبواق وعازف نفير ، وبالاضافة الى هؤلاء فقد كان للمحمل فريقه الموسيقى الخاص الذى يتكون من سبعة من قارعى الطبول ٠

١٦ ـ المخبزى :

وكان واجب الخباز ومساعديه هو اعداد الخبز لأمـير الحج والرســميين والحرس فى المحطات الرئيسية على طول الطريق ٠

١٧ ـ الكيالون والسمسار :

بالرغم من ان هذا اللقب يعنى مجمــوعة من كيالى الحبوب ووسيط ، الا أن الجزائرى يشير الى مسئول رسمى عن الحبوب الخاصـــة بأمير الحج والتى من بين واجباته مراقبة الطحن والنخل ونقل الحبوب فى قاطرة أمير الحج ٠

١٨ ـ نجار السانح :

وهو النجار المســـافر مع القــافلة لرعــاية الصـــناديق والسحارات التى تنقل فيهــا المواد الغذائية الخاصة بالقافلة ٠

١٩ ـ نجار الكور :

بالاضــافة الى النجار السابق ذكره ، كانت البعثة الرســمية لأمير الحج تضـــم نجارا آخر مسئولا عن سروج الجمال المعروفة باسم الكور Kur الخاصة بقاطرة الحج ٠

٢٠ ـ خولى الأغنام :

وكان مسئولا عن قطيع الأغنـــام المصـــاحب للقافلة لتزويد مطبخ أمير الحج بما يلزمه من لحوم خلال الرحلة ٠

٢١ ـ المشرون بالدار :

وكما يدل اسمهم ، فقــد كانت لديهم معرفة دقيقة بالطرق وعلى ذلك كانوا يعلنون الحجاج مقدما عن وصولهم الى المحطات المختلفة على طول ، الطريق ٠

محمد ناجي

والعودة إلى الجذور

محمد فتحي السنوسي

المكان : عزبة ناجي ـ مركز أبــو حمص محافظة البحيرة ـ الزمان : صيف ١٩٩٠ ٠

في سهرة صيفية مقمرة ، وفي حديقة ثرية رائعة ، حديقة منزل الفنان التأثيرى ورائــد فــن التصـــوير المصرى المعاصر محمد ناجي ، كان اللقاء دافئا مع شقيقته الفنانة التشكيلية عفت ناجي ٠

قلت لها : احكي لي عن ناجي ٠

قالت : قرأت في كتــاب عن الأســاطير الشعبية اليابانية والصينية القديمة ، أنه نمت في احدى البقاع شجرة ضخمه فاقت كافة أشجار الغابة طولا ، وامتــدت جذورها في باطن الارض ، وارتفعت قمتها الى السماء حتى أدركت الثريا ، وجاء يوما ساحر ماهر سحر عود الشجرة وصنع منه « عودا » ٠

واستمر هذا العود ذخــرا في حوزة أباطــرة الصـــين فترة طويلة من الزمن ، وحاول الكثيرون دون جدوى طرق أوتار العود ، فلم تصدر منها ســـوى أصوات منفرة ٠

ثم جاء عازف ماهر ، تسللت يده الى العود برفق ، وجذب أوتاره ، فجعلها تحاكي أصـــوات الطبيعة ، واختـــلاف الفصول ، وأصوات الريح على قمم الأعلام، وخرير الماء المتدفق ٠٠

كأنما بعثت الحياة في عود الشجرة من جديد ، فاسترجعت تلك الأصـــوات المشجيــة التي طالما توالت حولهــا في الغابة ٠ وبدأت يد العازف تغير طريقـة طرقها الأوتار فصدرت عن العود أنغــام صاخبة كأنغام الثورة والحروب ، ثم دقت يد العازف بعد ذلك على الأوتار فجعلها تصف ألحان الحب وطــراوة الربيـــع ، فاشجت عذوبة الألحان آذان الآلهة ! ولما ســألوا العــازف عن سر ابداعه ، وعـن السبب في اخفاق الآخرين ، أخبرهم أن من ســبقوه أرادوا ترديد ألحان في قرارة أنفسهم ، في حين أنه ترك العود يصدر الألحان التي تتفق وطبيعته !!

ناجي ٠٠ شـــقيقي ٠٠ هــو ذلك العازف القدير ٠٠ وستجد رسومه تحمل في تنوعها ألوانا من التعبير تشبه الطبيعة في غزارتها وتجددها الدائم !!

قلت : لقد قرأت كل ما كتب عن ناجى ، الا أننى أجد تضاربا واختلافا شديدا فى معظم تلك الكتابات خاصة فيما يتعلق بالبيانات والأرقام وأسماء اللوحات وتواريخها ، وكذا الأمر فى بعثات ناجى .. فمن هو ناجى الذى لا يعرفه أحد ؟

قالت : هو الفنان محمد موسى ناجى احمد الطوبجى ، وقد ولد بالاسكندرية فى حى محرم بك فى ١٧ يناير ١٨٨٨ .

ووالده موسى بك ناجى مدير جمارك الاسكندرية ، وكان مشهورا بثقافته الواسعة والرفيعة وحبه للموسيقى والأدب .

ووالدته نفيسة هانم راشد باشا كمال كريمة راشد باشا كمال حكمدار عموم ومحافظ السودان سواحل البحر الأحمر .

وقد أتم ناجى دراسته الثانوية فى المدرسة السويسرية بالاسكندرية ، وكان من بين أقرانه الأديب الايطالى « أونجاريتى » ، وكان ناجى ينظم أشعارا باللغة الفرنسية بأسلوب رومانسى ويرجع تاريخ أقدم عمل من رسوم ناجى الى عام ١٩٠٢ وهو عبارة عن باقة ورد بالحبر الشينى . كما كان ناجى يعزف الموسيقى ، وقد كتب ناجى ما يربو على ٣٥ قصيدة باللغة الفرنسية عام ١٩٠٤ يتغنى فيها بمصر الفرعونية وبجمال الطبيعة فى مصر ، ولا تزال هذه القصائد مخطوطة فى عدد من الكراسات عندى .

وفى عام ١٩٠٦ التحق ناجى بجامعة ليون بفرنسا لدراسة القانون والاقتصاد السياسى وكان يقضى أوقات فراغه فى متحف « سان بير » .

وحصل ناجى على ليسانس الحقوق عام ١٩١٠ وسافر الى فلورنسا بايطاليا لدراسة الفنون وتعرف على الفنان التأثيرى « كلود مونيه » وانتفع كثيرا بآرائه ، وشرع ناجى فى تقليد عدد من اللوحات لرواد عصر النهضة ، وكذلك الأعمال ذات الطابع التاريخى .

وكانت أولى محاولات ناجى للرسم بالأقلام الملونة **عام ١٩١١** ، ثم كانت أولى لوحاته الزيتية « جنى البلح » عام ١٩١٤ والتى رسمها فى هذا المكان هنا فى عزبة ناجى بأبو حمص .

مكث ناجى بفلورنسا أربع سنوات ، **ثم عاد الى مصر عام ١٩١٤** ، وكان يتردد على الأقصر حيث كان يقيم فى قرية « القرنة » لدراسة الفن الفرعونى ممثلا فى آثار الضفة الغربية ، وله فى هذا المجال مجموعة من الرسوم التحضيرية لأعمال تالية له .

ثم سافر ناجى مرة أخرى الى **فرنسا عام ١٩١٨** ، وأقام عدة شهور فى بلدة « جيفرنى » بمقاطعة نورماندى برفقة « كلود مونيه » ورسم ناجى لوحة طريق الكباش فى الكرنك .

وفى عام ١٩١٩ أقام ناجى مرسما له فى منزل قديم بالمنزل رقم ٥ درب اللبانة بالقرب من قلعة صلاح الدين ، والذى أصبح اليوم «بيت الفنانين» ، وبدأ يرسم لوحته « **نهضة مصر** » أو « **موكب ايزيس** » نتيجة لتفاعله مع البيئة الشعبية والروح الحماسية التى واكبت ثورة ١٩١٩ وتعد لوحة « نهضة مصر » من لوحات ناجى الهامة ويبلغ مقاسها ١ر٥ × ٤ متر وقد عرضت بصالون الفنانين بباريس عام ١٩٢٠ وحازت الميدالية الذهبية ، وقد اقتنى مجلس الشيوخ فى مصر « مجلس الشورى حاليا » هذه اللوحة عام ١٩٢٢ .

وفى عام ١٩٢٢ تقابل ناجى مع السيدة « جوليت آدم » الأم الروحية للزعيم الوطنى مصطفى كامل عن طريق شقيقه على بك كامل الذى قدمه لها ابان فترة اقامته فى بلدة « جيف » بوادى شيفروز ، وقد رسم ناجى بورتريه لها وهو موجود حاليا فى متحف ناجى بحدائق الأهرام .

وفى عام ١٩٢٣ انتخب ناجى عضوا بمجلس ادارة جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة .

وفى ١٦ يونيو عام ١٩٢٥ عين بوزارة الخارجية وسافر الى « ريو دى جانيرو » بالبرازيل **وفى عام ١٩٢٦** أنجز ناجى مجموعة من اللوحات الصغيرة بالبرازيل تتمثل فى تصوير البيئة فى البرازيل من جبال ووديان وأحراش ومناظر طبيعية .

وقد حصل ناجى على قلادة الشرف الفرنسية عام ١٩٢٧ .

وفى عام ١٩٢٨ حضر ناجى مؤتمر الفنون الشعبية ببراغ بتشيكوسلوفاكيا فى الفترة من ٧ الى ١٣ أكتوبر وحضره ممثلو ٢٣ دولة ، وكان ناجى من ممثلى مصر فى الوفد الذى كان يرأسه

السيد « أوتكور » مراقب الفنون الجميلة بوزارة التربية والتعليم « المعارف سابقا » بحكم وظيفته، وكان أول فرنسي يتولى هذا المنصب ، وقد ادعى السيد « أتكور » بانه ليس فى مصر فنونا شعبية، وهنا تصدى له ناجي بقوة ، وقام بالقاء بحث رائع أثبت فيه عدم صحة هذا الادعاء ، ودافع ناجي فى هذا البحث عن قوة الابداع فى التراث الشعبى المصرى واستمراريته ، مما أغضب السيد « أوتكور » وأدى ذلك الى أزمة انتهت **باستقالة ناجي من منصبه فى ١٥ مارس ١٩٣٠** .

وسافر ناجي الى الحبشة « أثيوبيا » فى بعثة فنية منحتها له وزارة الخارجية المصرية **عام ١٩٣٣** وقام خلالها برسم مجموعة من البورتريهات للنجاشى « هيلاسلاسى » وعدد من أفراد عائلته ، كما رسم العديد من مشاهد الحياة اليومية هناك، ومن أهم هذه اللوحات :

(تجار الجلود) ، (المحكمة فى الهواء الطلق)، **(منظر فى الحبشة) ، (السوق فى أديس أبابا) ولوحته الشهيرة « أحد السعف » والتى اقتناها متحف تيت جاليرى بلندن** .

وسافر ناجي فى رحلة الى اليونان عام ١٩٣٤ وزار مقدونيا وأثينا وقوله ــ مسقط رأس محمد على ــ ورسم العديد من اللوحات أهمها « منزل محمد على فى قوله » وهى بالألوان المائية ، « تمثال محمد على » بالألوان المائية أيضا ، « النيل الأحمر » ، « بنات أمينوفيس » ، « صيد القطط » ، « صيد السمان » ، « عيد الروح القدس فى اليونان » ، و « قوله » وهذه اللوحات بالألوان الزيتية .

وقد أقام ناجي معرضا للوحاته بدار أتيلييه أثينا فى هذا العام ، وفى نفس الوقت كان **الأديب المصرى الكبير جاستون زنانيرى يلقى محاضرة بنفس الدار** ، وقد أعجب كلاهما بهذا الدار أيما اعجاب وبنظامه الجامع بين الأدباء والكتاب والمفكرين من جهة ، وبين الفنانين بمختلف فنونهم من جهة أخرى ، وعقدا العزم على القيام بتنفيذ فكرة مماثلة أو مطابقة بمجرد عودتهما الى مصر .

وفى شهر أكتوبر ١٩٣٤ وبعد عودة ناجي . شكل أول مجلس ادارة لأتيليه الاسكندرية برئاسته ، وفى هذا المجلس كان جاستون زنانيرى نائبا لرئيس مجلس الادارة و « تيرنى » سكرتيرا عاما فخريا .

وفى الخامس من شهر مارس ١٩٣٥ وقع ناجي أول عقد ايجار لاتيلييه الاسكندرية ، ثم افتتح فى ١١ مايو ١٩٣٥ ، ويحدد ناجي أهدافا رفيعة للاتيلييه فيقول :

« يتولى الاتيلييه مهمة تمجيد الفن المحلى مرتبطا بالفن بصفة عامة ، ومساعدة الفنان المصرى على اقتحام الفن الدولى ، وخلق مناخ ملائم لعملية التبادل الفنى والفكرى المثمر مع الدول التى تقدس الفن » .

ويكتب ناجي مجموعة من المقالات الفنية خلال عام ١٩٣٥ فى مجلة « ليجيبت نوفيل » (مصر الجديدة) ويرسم مجموعة من خمس لوحات لمستشفى المواساة بالاسكندرية ، تتركز موضوعاتها حول تاريخ الطب وهى : « الطب عند العرب » أو ابن سينا ، « الطب عند المصريين » أو أمحوتيب « الطب ينقذ طفلا » أو « موسى الناجي من النهر » ، « الطب فى القرية » ، « الملك وهو يشيد الحجر الأول » حجر الأساس لمستشفى المواساة .

وفى هذا العام خصص لناجي احدى القاعات فى المعرض الرابع عشر لجمعية أصدقاء الفن بالقاهرة .

وفى عام ١٩٣٧ اقام معرضا لأعماله التى صورها فى الحبشة والريف المصرى بمتحف الفنون الجميلة فى لندن فى الفترة من ٢٧ يناير الى ٨ فبراير وبلغ عدد اللوحات ٤٥ لوحة منها عشر لوحات تمثل الحياة فى الريف المصرى ، وكان أول معرض لفنان مصرى يقام فى انجلترا .

وقد اقتنى النائب البريطانى « الفريد بوزوم» احدى لوحات ناجي وهى لوحة « الاحتفال بأحد السعف » وأهداها الى متحف تيت جاليرى بلندن .

وفى نفس العام قام بزخرفة الجناح المصرى بمعرض باريس الدولى للفنون والمقتنيات حيث عرض لوحته « دموع ايزيس » أو فيضان النيل، وكذلك لوحته « ثروات البلاد » .

وبعد عودته عين مديرا لمدرسة الفنون الجميلة « كلية الفنون الجميلة حاليا » وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب خلفا للمصور الايطالى « كاميلو اينوشنتى » وكان ذلك تحديدا فى ١٣ سبتمبر ١٩٣٧ ٠

واسس ناجى عام ١٩٣٨ فى القاهرة « دار الفنانين » ، والتى كان من أهدافها جمع الفنون الشعبية المصرية ، والجمع بين رجال الفن والثقافة الذين لهم نشاط ثقافى وفنى والارتقاء بهم وبفنونهم وذلك فى احتفال كبير اقيم عند سفح « أبو الهول » ٠

وفى ٣١ يونيو ١٩٣٩ عين مديرا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكان أول مصرى يشغل هذا المنصب ٠

وبدأ ناجى العمل فى لوحته الشهيرة **« مدرسة الاسكندرية »** عام ١٩٤٠ والتى يبلغ مقاسها ٣ × ٧ متر ، وقد عرضت هذه اللوحة فى بينالى البندقية عام ١٩٤٥ ، وهى تمثل الحضارات التى مرت بالاسكندرية منذ انشائها الى اليوم ، وقد اقتنى المجلس البلدى بالاسكندرية هذه اللوحة عام ١٩٥٦ وهى تزين حاليا صالة الاجتماعات بمبنى ديوان عام محافظة الاسكندرية ٠

واقترح ناجى انشاء مرسم الأقصر عام ١٩٤١ وحصل على موافقة وزارة التعليم العالى على اقامة هذا المرسم فى قرية « القرنة » التى رشحها المهندس المعمارى المصرى حسن فتحى ٠

وفى عام ١٩٤٦ طالب ناجى بصفته مندوبا لمصر فى لجنة الفنون الجميلة بمنظمة اليونسكو بحملة عالمية لانقاذ معبد فيلة واعادة رأس تمثال نفرتيتى الى مصر ٠

وفى هذا العام اختارته وزارة المعارف العمومية عضوا فى لجنة منح جوائز فؤاد الأول الثلاث لأحسن انتاج فى العلوم والآداب والقانون كل عام ٠

وقام ناجى عام ١٩٤٧ برحلة الى اسبانيا لزيارة متاحفها ، وفى نفس العام عين مديرا لأكاديمية مصر فى روما وملحقا ثقافيا لمصر فى ايطاليا ، واستمر فى هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ ٠

وفى عام ١٩٥٠ بنى ناجى مرسما خاصا له فى حدائق الأهرام ، لكى يتفرغ فيه للابداع ٠ وهو متحف ناجى حاليا ، والذى افتتح فى ١٣ يوليو ١٩٦٨ ، ثم أعيد تجديده وافتتاحه بعد تطويره بأحدث النظم المتحفية العالمية فى ٢٧ يناير ١٩٩١ وقد بلغت تكلفة تطويره ٢ر٢ مليون جنيه وتم توسيعه بنسبة ٢٠٠٪ ، ثم تم اعادة افتتاحه فى ٢٨ يناير ١٩٩٢ بعد اضافة ٤٠٠ اسكتش جديد معظمها بالأقلام الملونة الملونة وتمثل المراحل المختلفة للفنان محمد ناجى ٠

وفى ١٤ مارس ١٩٥٢ دعا مجموعة من الفنانين الى انشاء « اتلييه القاهرة » وهم راغب عياد وصدقى الجباخنجى والملحقة الثقافية ماريا بالما وجان موسكاتيلي وجبريل بقطر وعفت ناجى وتم انتخاب ناجى رئيسا لمجلس ادارته وماريا بالما نائبة للرئيس ، واشتركا مع جبريل بقطر فى الأمانة العامة وراغب عياد لأمانة الصندوق ٠

والقى ناجى كلمة فى حفل تأسيس الاتيلييه قال فيها :

« يكفينى أن أبذر بذور الحب فى القلوب ، وعلى الآخرين بعد ذلك أن ينجزوا » وظل رئيسا لمجلس ادارة الآتيلييه حتى وفاته ٠

وفى نفس العام رسم ناجى بورتريه المطران مكاريوس ، وقد أهدت الحكومة المصرية هذه اللوحة لقبرص بعد وفاة ناجى ، كما رسم لوحة « أنوزيس » وهى تمثل حركة ربط قبرص الى اليونان الأم ٠

وفى عام ١٩٥٤ نادى بحملة لحماية أبو سمبل ٠

قلت : لاحظت فى كثير من لوحات ناجى ارتباطها بهذا المكان ، وهذه البلدة « أبو حمص » فما السر ؟

قالت : هذا صحيح ، فقد كان ناجى شديد التعلق بهذه البلدة « **أبو حمص** » وشديد التاثر بها ، فقد كان يلجأ اليها ويتردد

عليها ، ويسافر ويرتحل ثم يعود اليها ، ومنها خرجت **أولى لوحاته « جنى البلح »**، فقد كان ناجى مرتبطا ارتباطا عظيما بالأرض وبالناس ولعلك تلاحظ أنه أطلق اسم هذا البلد على العديد من لوحاته ، ونذكر منها :

لوحة « بائعة الدجاج بأبى حمص » عام ١٩٢٩ مقاسها ٤٢ × ٦٣ سم بالألوان الزيتية .

« صياد الطيور بأبى حمص » ٧٠ × ٤٨ سم .

« الخبازات بأبى حمص » وهى بمتحف الفن الحديث بالأوبرا .

« جنى القطن بأبى حمص » وهى بقصر انطونيادس بالاسكندرية .

« رجوع الماشية الى أبى حمص » ولوحة « غزل الصوف فى أبى حمص » .

كما رسم عام ١٩٣٠ لوحات « السوق بأبى حمص » ، « دراسة لفتاة بأبى حمص » ، « دراسة لوجه شاب بأبى حمص » .

ورسم عام ١٩٣٤ لوحات « بورتريه لفلاحتين بأبى حمص » ، « الجرن بأبى حمص » .

ومن أشهر لوحاته أيضا لوحة « العائلة بأبى حمص » ومقاسها ٢ × ٥ متر وقد رسمها عام ١٩٣٧ وهى موجودة بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية .

وفى الفترة فى عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٥٢ رسم ناجى لوحتين تحملان اسم « المرعى بأبى حمص » ولوحة « ترويون بأبى حمص » .

وفى الخامس من أبريل عام ١٩٥٦ يشاء القدر أن يعود ناجى بذاكرته وفكره وحنينه الى بلدته « أبو حمص » ويمسك بفرشاته ليعيد صياغة ألوان أولى لوحاته « جنى البلح » والتى رسمها عام ١٩١٤ استوحاها من تلك المدينة .. ويرحل ناجى عن دنيانا بمرسمه بالهرم ممسكا بفرشاته ، وفى قلبه وعقله ووجدانه بلده « أبو حمص » والتى أحبها وأحبته .

وفيما يلى كلمة محمد ناجى التى ألقاها فى مؤتمر الفنون الشعبية الدولى الذى عقد فى مدينة براغ - تشيكوسلوفاكيا فى المدة من ٧ - ١٣ أكتوبر ١٩٢٨ :



كلمة محمد ناجى فى مؤتمر الفنون الشعبية

براغ ـ تشيكوسلوفاكيا

٧ : ١٣ أكتوبر ١٩٢٨

الفنون الشعبية فى مصر

قد يتساءل الناظر الى التقلب الهائل فى الفنون المتعددة التى قامت فى مصر ، وكانت أرضها مهدها الدائم : هل بقى فى مصر ضرب من ضروب التعبير لاتزال له القدرة على الافصاح عن مكنون الاحساس الشعبى ؟

والفن الشعبى فى مصر يستمد وحيه والهامه من مصادر متباينة ، بحسب اتجاهات كل طائفة من الطوائف وأصلها وعقائدها وتقاليدها ، فهو يستوحى الفن المصرى تارة ، والفن القبطى أو المسيحى تارة أخرى ، ويستوحى أخيرا الفن العربى أو الاسلامى ٠

وقد بلغت الفنون العامية التى لم تصل الى درجة الكمال فى مصر القديمة من قوة التعبير الشعبى ما جعلها تتحدى القرون الطوال ، وذلك أنها مازالت تعبر أبلغ تعبير عن قوة الابداع والابتكار الكامنة فى الشعب ، تشهد بذلك الرسوم والنقوش البدائية التى تصور النوتيه والطهاة والكتبة والخدم ، الذين تناط بهم حماية أجساد الموتى من السادة والنبلاء ، اذ تبعث فيهم الروح من جديد ساعة يحدق بمومياتهم أى خطر ، فيهبون من مرقدهم ليردوا عنها الغوائل ٠ ولذلك كان لابد لهذه الأشكال التى ينتظر أن ترتد اليها الروح أن تكون صورة مطابقة لحياة الميت التى يحياها فى العالم الآخر ، تلك الحياة التى لم تكن فى الواقع الا استمرارا لحياته فى الدنيا يتمشى مع حياته الآخرة ٠٠ وما من شك فى أن قصص الديانة المصرية القديمة وأساطيرها ، وحتى ما كان منها غامضا عسير الفهم ٠٠ تعكس بجلاء ووضوح الطابع المحلى الأصيل ٠ ولقد كان لمصر منذ أقدم العصور تأثير قوى على هذا الوادى الذى تغمره مياه النيل بانتظام ، حتى ان الخرافات والأساطير فى تلك العصور ظلت تتناقل على لسان الديانات وتتوارث فيما بينها بطريقة لا شعورية ٠ ولقد حدث فى مدينة الأقصر أن شيد الأهلون لأحد الأولياء مسجدا صغيرا ناصع البياض على الطراز الريفى ، وسط غابة من الأعمدة اتخذت شكل زهرة اللوتس ، مما أثار قلق علماء الآثار وجزعهم ، وعلى الرغم من مكانة هذا الولى الذى أقيم المسجد من أجله ، وما يتمتع به من احترام الأهلين وتبجيلهم ، فقد بقيت فى هذا المسجد آثار العقائد الوثنية القديمة ، اذ لم يمض وقت طويل حتى صنع الأهلون لهذا الولى المسلم قاربا مقدسا ، يحتذون به سنه أجدادهم القدماء الذين كانوا يدينون بالاله آمون ، وما نزال حتى اليوم نرى أتباع هذا الولى فى مدينة الأقصر، يحملون هذا القارب أيام المواسم والأعياد ، ويدورون به فى أنحاء البلدة تحت وهج الشمس المحرقة ، يحيون بعملهم هذا التقليد القديم الذى توارثوه منذ عهود سحيقة ٠

ويبدو أن أهل الصعيد مازالوا متأثرين الى حد كبير بالآثار بالاضافة الى الاتجار فيها ، فحين يأخذ التعب مأخذه من فلاح الصعيد الذى ينقب الأرض وينبش القبر خفية سعيا وراء أحلامه فى العثور على الكنوز المدفونة ، يجـــد هذا الفلاح الراحة فى تأمل ما يعثر عليه من جعارين وقدور مرمرية ، وما تقع عليه يده أحيـــانا من تماثيل ، وهو اذ يحاول أن يقلدها يبدى مهـارة وحذقا فائقين • أما فى مراكز المدن المتحضرة ، فان الفن المصرى آخذ فى الاحتضـــار نتيجة لعدم دربة الصـــناع ، وافتقارهم الى الحذق والدراية ، وقد انحط هذا الفن العظيم فى أيديهـم وبلغ مبلغـــا منكرا من التشويه ، كما أن جشع تجار الآثار المزيفة الذين يسخرون ممن ليست لهم دراية من السائحين ، ويغررون ببعض السذج من المواطنين قد هوى بهذا الفن الى درك مؤسف من الضعف والوهن •

وبوجه عام يصعب على جمهرة الشعب تفهم روح الفن المصرى ، وتقصر مخيلتهم عن ادراك مقاييسه ، ولذلك كان هذا الفن غير صـــالح لأن يكون أداة للتعبير الشعبى بالصورة الفنية التى نعرفها ، هذا على الرغم مما له من ارتباط وثيق بالروح القومى •

أما فيما يختص بالفن القبطى ، فهو متأثر ولا شك بالفن الاغريقى ، وهو يقترب اقترابا مضطردا من الزخرفة ، لكن الفن الاغريقى أكثر اتجاها لنقل الطبيعة ، وينظر الى الأشياء كما هى فى ظاهرها ، بخلاف الفن القبطى فهو متأثر الى حد كبير برمزية أوحى بها الدين ، وبذلك تراه لايعتمد على الرؤية المباشرة ، بل يكيفها ليجعلها تساير مقتضيات التناسق الهندسى فيمد بذلك من شـــأن الطبيعة المرئية وينزل بها الى مجرد خطوط فوق مسطحات •

ولا نزال حتى اليوم نشهد الفن القبطى فى الأوانى والمباخر المعدنيـــة ، كما نراه ممثلاً فى تلك المصابيح التى تنثنى سيقانها كأفرع النباتات ، وتلك الدمى التى قضت العادات المتغلغلة فى نفوس الشعب منذ القدم بأن توضـــع الى جانب الميت عند دفنه ، كما ظل هذا الفن ينتج أغطية المومياء ، والأوانى والقدور الخزفية المحلاة برسوم ونقوش « أرابسك » تمثل طيورا وأسماكا اتخذت صورا لا رشاقة فيها ، تبين ما شاب هذا الفن من وهن وما أصابه من ضعف واعياء •

وعلى الرغم من تأثر هذا الفن بالفن البيزنطى فان مصادره محلية بحتة ، ووحيه من المسيحية المصرية يجعله أكثر صرامة ، وأقرب الى الانتـــاج الذهنى منـــه الى الانتاج العاطفى ، فهو يقف على حافة الحياة يتردد بين البقاء والزوال ، وكأنه يشعر بدنو أجله ، فينسج لنفسه الطنافس المطرزة والأقمشة الموشاة ، ليتخذ منها أبهى الأكفان وأجملها •

أما الفن الاسلامى فان صلتنا به تبدأ عنـــدما نتخطى عتبة الحياة العربية حيث نلمس آثاره فى حفلات الزواج والختان ، وفى الأعياد ، وفى المآتم والأسواق • ويتجلى هذا الفن فى ملابس الشعب ، وفى زينته ، وفى حليـــه ، وما يتخذه من عادة الوشم ، انه فى كل مكان : فى الطرقات الزاخرة بالمتاجر والحوانيت ، وفى الدروب التى تمتلىء جنباتها بالباعة الجوالين ، وصناع الأوانى من النحاس ومن الفخار ، ويظهر بوضوح فى طريقة تنظيم المراكب فى مختلف المناسبات •

وللثبات أمام غزوات الحياة الحديثـة لاذ هذا الفن بالأحياء القديمة ، وقبع فى دروبها الضيقة ، ليجد السبيل الى البقاء ، ويتقى ما يحدق به من أخطار تهدد وجوده بالفناء • وانك لترى حول المساجد أيام الاحتفالات والموالد ، الفن الشعبى وقد تجلى لك

فى صفاته الأولى ، اذ يتمثل فى صورة عرائس الحلوى • وما أروع مناظر هذه الأشكال التى تمثل أشكالا وحيوانات رصت على مدرجات خشبية ، يرنو اليها الأطفال بأنظارهم ، وتصبو اليها قلوبهم •

وانك لتجد فى المقهى الصغير الذى فى طرف أحد الأزقة صورا تتسم بالطابعين الفارسى والسورى صورا تروى قصص الفروسية وأساطيرها عند العرب ، تلك الأساطير التى تشبع أهواء الجمهور ونزواته • وفى هذه الأساطير المصورة لاتجد مجالا لمبارزات يطول مداها ، فسرعان ما يهوى السيف بلا تردد فيقطع رقاب الخصوم ، ويبترها فى أقل من لمح البصر ، والرمح لا يخطىء الهدف عندما يصوبه صاحبه نحو عين عدوه •

وفى مجال آخر تجد أن « العين » أصبحت موضـــع عقائد خرافيـة توارثتهـا الأجيال ، وقد أضافت اليها التعازيم والتعاويذ « اليد » ، فصاغ منها الصاغة حليا اتسم بطابع فنى خاص ، وأضحى من مستلزمات الزينة والتبرج عند نساء الشعب • ولذلك قام فى مصر فن صياغى له من الميزات ما يتفق مع رغبـــات نســـاء الريف البسيطة الساذجة ، أو يلبى مطالب نساء الشعب فى المدن والحضر • وهو فى الحال الأولى ثقيل غليظ ، وفى الحال الأخرى رشيق مزركش بالثقوب « فن الشفتشى » ، ينسدل فى قلائد انتظمت حبات من ذهب ، أو ينحنى على هيئة الأهلة ، غير أن الذوق الذى يتجلى فى حب المادة التى يتألف منها الفن ، ذلك الذوق البدائى الذى رفعته نظرتنا الى مقاييس الجمال فى العصر الحديث الى المقام الأول ــ يبدو ماثلا دائما نلمسه فى التواء الأساور الثعبانية ، والقلائد المحملة « بالصفا » • ومن ذلك الخلاخل المصنوعة من الفضـــة أو الذهب التى يحلى بها النسوة سيقانهن •

واذا أتيح لك أن يمر بك موكب عرس ، رأيت حاملى الجهاز وهم يسيرون الواحد بعد الآخر فى خيلاء ، رافعين على رءوسهم ــ كأسلاب الحرب ــ الصوانى ، والسلال ، والأوانى والوسائد الموشاة بخيوط فضية ، تسير فى أعقابهم عربات محملة بقطع الأثاث الثقيل ، فيخيل الى الناظر أنه أمام لوحة تمثل مواكب تقديم القرابين فى الأزمنـــة الغابرة •

وقد جرت عادات الشعب على أن يصحب حفـــلات الزفاف اقامة سرادقات كبيرة لاستقبال المدعوين • ويتكون السرادق من « تروك » محلاة بوسوم « أرابسك » تضفى على المكان جوا من البذخ والترف • وصناعة هذه ا« التروك » وقف على طائفة ميسورة من الصناع تستأثر بسرها ، وفى ظل هذه الرسوم « الأرابسك » الرائعة تعتمد المنظمات السياسية اجتماعاتها ، ويعبر الخطباء عما يجيش فى صدورهم من أمان وطنية ، كما تقام المآتم فيجلس المعزون يستمعون فى خشوع الى المقرىء يتلو عليهم فى هدوء ووقار آيات من كتاب الله الكريم تبعث فى قلوبهم الايمان ، وتجملها بالصبر والسلوان •

وترى حفلات الزفاف تحييها فرق موسيقية تتألف من عود ، وقانون ، وربابة ، وناى وتعرف بالتخت ، وهو الصورة الشعبية الأصيلة للموسيقى المصرية ، وقد حاول بعض محبى الاصلاح أن يقيموا معهدا لهذا الفن ، وربما كان هدفهم من ذلك هو انتزاعه من براثن الجمود ، واشاعة الحياة فيه بحيث يوكل اليه مهمة التعبير عن روح كفاحنا ، وشعلة نضالنا ، غير أن كل ما بذل من جهود فى هذا الميدان ذهب أدراج الرياح ، فلقد أصم هذا الفن أذنيه دون صيحات الاصلاح ، وظل متمسكا بأهداب الماضى ، سجينا فى نوع محدد من الغناء ، لا يرجى أن يتحرر منه يوما ، وهو غناء كله حنين ، طابعه

الحزن ، يخالف فى هذا ما يهزج به الشعب فى أثنــاء متابعــة عمله ، حيث تشعر بموسيقى أصيلة مصدرها روح الشعب المكافح ٠

والمصرى يعرف كيف يضحك ، شأنه فى ذلك شأن أهل شواطىء البحر الأبيض المتوسط شرقية وغربية ، وهو دقيق الملاحظة ، لايفوته ما فى المجتمع من نقائص وعيوب، فيظهرها على مسرحه الخاص ٠

وانى اذ أنهى هذه السطور ، أود أن أعبر عن أملى ورجائى فى أن تستعيد فنوننا الشعبية سابق حيويتها ونشاطها ، ولا سيما بعد ما لاقته من عنت بسبب ترفع بعض مواطنينا الذين يأنفون من كل ما هو شعبى ، ويفضلون عليه الفن الدخيل ، وان كان الفن الشعبى ـ كما سمحت لنفسى أن أعرفه ـ هو الصورة التى يتجلى فيها احساس كل شعب وقوة ادراكه الخاصة ، والتى يعبر بهـا الفرد عن مشاعره المكنونة فيخرجها الى حيز الوجود فى صورة تشكيلية أو موسيقية ٠

وأرجو أن يفسح لهذا الفن مكان فى دراســة الفنون الجميلة ، حتى نكتسب بفضل ما يحدثه فى نفوسنا من رد فعل حى مناعة من أخطار الأكاديميــة ، وتجدد فى نفوسنا روح الابداع والتجديد ٠

كتب صدرت عن ناجى

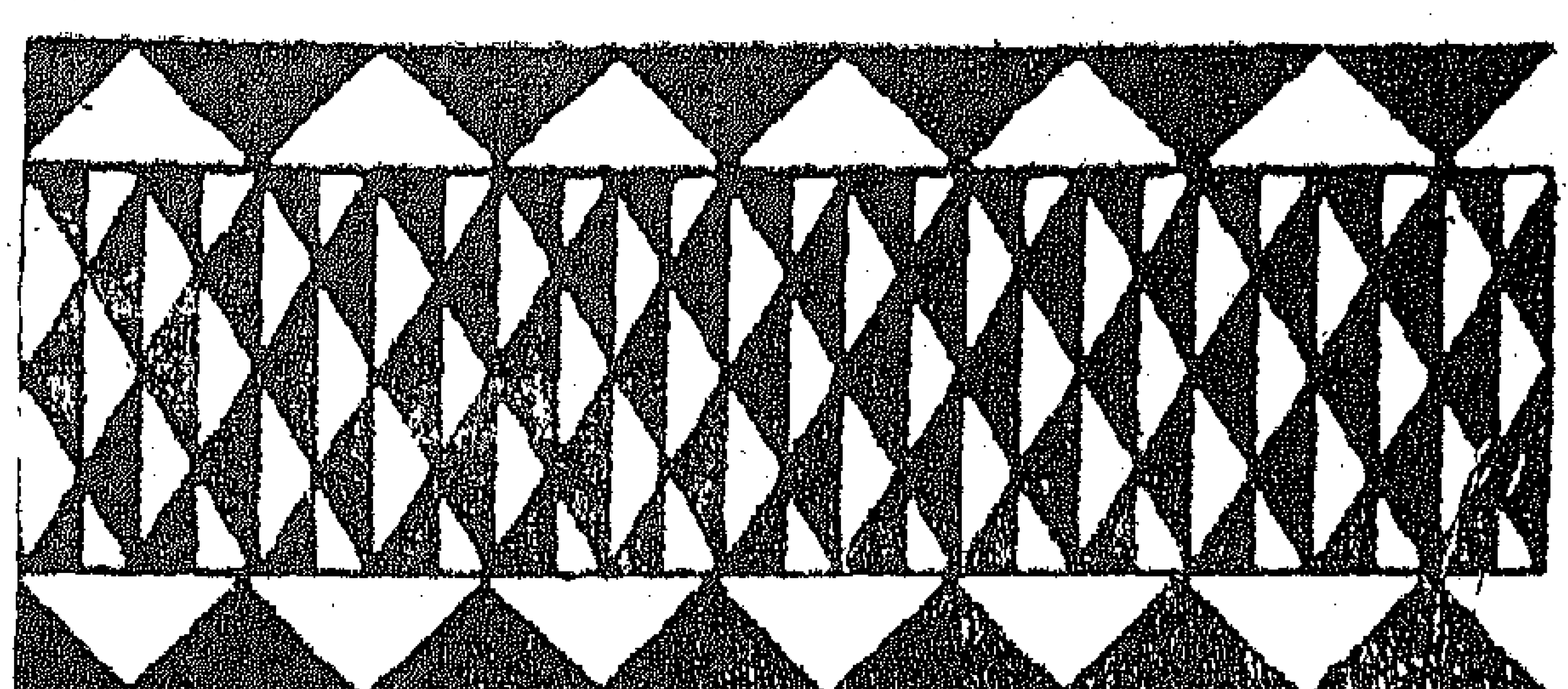
- الحياة الشعبية فى رسوم ناجى ـ بقلم سعد الخادم ـ دار المعارف ١٩٥٨
- محمد ناجى الفنان التأثيرى المصرى ـ عفت ناجى والبعثة الفرنســية ـ كراسات شبرامنت ١٩٨٨
- محمــد ناجى ـ ١٩٠ كاتبا وناقدا ـ المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٨٩
- محمــد ناجى المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٩١

افلام تسجيلية

فيلم تسجيلى عن حياة وأعمال ناجى عام ١٩٨٩

أعد مادته العلمية الناقد عز الدين نجيب ٠ اخراج منى جمال

المركز القومى للسينما التسجيلية بوزارة الثقافة ٠



مع مئوية ميلاد

محمود مختار

رائد النحت العربى

الخطوط الشابة والخيوط العتيقة

محمد المهدى

انقسمت أعمال مختار بين وجوه شابة من التراث ، ووجوه عتيقة من المعاصر . أراد أن ينقل وجه الشباب الذى كان ، الى المعاصر الذى شاخ . كان يعرف أن ما نعيشه قد شاخ ، بينما « ما كان » لا يزال محتفظا بشبابه .. تناقض بين أطرافه مرحلة مريرة ، حاول ان يحتفظ من العتيق الشاب بخبرته ، وأن يوصل للمعاصر الشباب والحيوية .. وهذا هو معنى النهضة .

والانتاج العتيق التاريخى كانت ملامحه شابة فينذر أن نرى فى تماثيل المصريين القدماء وجوها متغضنة . فرغم كل ما يقال عن الموت فى تراث الشرق القديم الا أنه كان يمثل — فى الحقيقة — حياة ، أو استمرارا للحياة . والحضارات القديمة كانت مقومات أولية أو افتتاحية لحنية ترسخت بعقائد أو بلحن سماوى ثابت . حالة الموت يصحبها حزن شديد ، ولكن ما يلبث أن يليها نسيان ، وكأن فى الوجدان الغائر فى النفس ما يبشر باللقاء فى زمان « ما » ، ومكان « ما » .

فقدنا هذا الاحساس بالاستمرارية ، فالحزن الشديد ساعة الموت صار دلالة على انقطاع اللقاء . والنسيان السريع للميت يؤكد هذا المعنى ، فاللحظة آنية ، والحياة فرصة . وفرص الدورة مريع ، عليه تزاحم وشراسة . وعدم الاحساس بالاستمرارية الدينيو بدأ فى فترة من تاريخ أوروبا غير مقنع ، وحينما ذهب أمام موجه العقل ذهب معه الضمير الدينى ، وبدأ الضمير العقلى أكثر اقناعا واتفاقا مع حرية اختيار الانسان . تسرب من وجداننا الضمير الدينى ، ولم يترسخ فى عقولنا الضمير العقلى . ومن هنا كانت فجوة التخلف .

هذه الفجوة يشعرها الفنان أكثر من غيره . « **مختار** » قرأ هذه الفجوة فى مطلع هذا القرن . أراد أن يعيد الشباب للنحت .. للفن .. للانسان . فالفن هو طموح الانسان ، هو مقدمة كتابه الحضارى . منحوتاته تجريدات شابة تأخذ طينتها من أرض عتيقة . من وجوه متعبة . من أيد مكدودة . من حزن دفين . مختار ابن الريف انتزع الغلاف العتيق ، والأسمال البالية ، وكشف

عن وجه الشباب • هل هذه الفلاحة « المختارية » هى فلاحة الريف المرهقة ؟ •

براعة مختار أنه قرأ الطين الفرعونى ، والطين العربى ، والطين الماضى ، والطين الحاضر • خلطهما او فى الحقيقة تمثل بخلطتهما الطبيعية بين يدى التاريخ • خرجت تماثيل حاملة الجرة ، واللقية ، والخماسين ، وايزيس ، والعودة من السوق ، وبائعة الجبن ، وزوجة شيخ البلد ، وعلى شاطىء النيل والحزن ، وكاتمة الأسرار ، ومناجاة الحب •• وغيرها وغيرها من الكثير • وجوهها شابة ، وروحها عتيقة ، خبيرة ، ناقضت الواقع ، فابنة الريف وجهها يصير مقددا من بعد سن العشرين ، ولكن روحها تظل مناضلة الى ما بعد الخمسين •

تناقض ظاهر • فخطوط الشباب انسحبت من الظاهر لتستمر وتستقر فى الباطن • أراد مختار أن يسحب بدوره من خطوط الباطن الصلبة القوية الى خطوط الظاهر المنحوت ليبقى للباطن شبابه وللرمز قوته •

خطوط مختار القوية العفية الشابة كانت كلها نهضة ، وبقدر ما لمح ذلك النقد الفرنسى ، وأساتذة الفن فى فرنسا ، بقدر ما شعر به الفلاح البسيط فى ريف مصر • وتصور تلك الظاهرة الغريبة • أن يعى أهل مصر فى عام ١٩٢٠ م من مثقفين الى بسطاء وأميين معنى اقامة تمثال « نهضة مصر » الذى نحته مختار ، وينتقل الوعى الى فهم وحماس لقيمة النحت كنحت ، وعمل فنى شامخ • حقيقة كانت المشاعر الوطنية آنذاك معبأة بثورة ١٩١٩م ، ولكن أن ينصرف الحماس الى المشاركة فى مظاهرة سياسية ، بقدر ما ينصرف الى الاكتتاب لاقامة التمثال ، فهذا أمر يدعونا للانتباه ليس للحس الوطنى فقط ، بل لا أبالغ اذا قلت للحس الفنى ، اذا نبع من الأرض الشامخة •

نهضة الأرض :

واقرأ هذه الرسالة البسيطة التى أرسلها فقير الى لجنة تمثال نهضة مصر ، والتى كلفت بجمع التبرعات ، لاقامة التمثال « **اننى رجل فقير جدا • أشتغل بهندسة السكة الحديد الأميرية بوظيفة « فاعل » ويوميتى (٧٠) مليما ومتزوج يتيمة الأب ، وأمر زوجتى لتبيع الترمس ، ولى شغف بقراءة الصحف عن عهد النهضة المصرية الأخيرة • بينما كنت جالسا أقرأ جريدتكم بكيت بكاء شديدا ، فسألتنى زوجتى عن السبب فأخبرتها عن التبرع لتمثال نهضة مصر ، ولم يكن معى نقود أتبرع بها خلاف (٢٠٠) مليم فقالت زوجتى انها تتبرع بمائة مليم أيضا • وقالت أمها مثلها وكذلك فعل أخوها وسنه (١٥) سنة • ولى طفل عمره سنة ونصف كانت أمة وفرت له (٥٠) مليما • فأحضرتهما فأصبح المجموع ٦٠٠ مليم • فأرجوكم أن تتقبلوا منا هذا المبلغ القليل لتوصيله الى أمين صندوق تمثال نهضة مصر وتتوسلوا فى قبوله ونكون لكم من الشاكرين • وانى أدعو جميع الفعلة زملائى فى الزقازيق وخلافها ، وأدعو أيضا جميع العمال للتبرع لتمثال نهضة مصر لنتسابق مع أسيادنا الأغنياء زادهم الله من فضله** » •

تمثال نهضة مصر قد لا يلحظه الجيل الجديد من أبناء جامعة القاهرة ، رغم أن موقعه الآن فى نهاية الطريق ، وفى مقابل جسر الجامعة ، فما بالك بالزائر العابر • هذا التمثال كان موقعه حينما أقيم فى ميدان « باب الحديد » محطة قطارات مصر شمالا وجنوبا • وقف أمامه الأديب الكبير «المازنى» وأدار حوارا خياليا مع قاهرى نابه ، بينما قام هو بدور الريفى الساذج • ظل يسأل عن أسباب اقعاء تمثال الأسد ومعنى وقوف الفتاة الى جواره • يخلط بين نحت مختار ونحت أبى الهول العتيق •

أراد « المازنى » أن يوجه نقدا للتمثال بحوار أدبى نشر فى جريدة « السياسة » عام ١٩٢٨ م • وجاء بعيدا عن القواعد التشكيلية ، أجابه «مختار» بمقال يتحدث فيه عن الأصول التشريحية ، والتوازن التشكيلى للأعمال الفنية والتى كانت بعيدة عن مفهوم النقد آنذاك ، أدرك المازنى هذا الخطأ وهو صاحب « حصاد الهشيم » ، و « خيوط العنكبوت » ، و « صندوق الدنيا » فرثى مختار قائلا انه صاحب النحت المتوغل فى عمق الأبد بضربة « **عاصفة كعصف الريح الهوجاء يستنفد عنفها قوتها** » •

ويقول أيضا « **نعم كلنا فى حياته يمشى ، وفى صدره وتحت أحناء ضلوعه • هو قبر مدفون فيه ما زودته الطبيعة حين أخرجته الى الدنيا • والكثيرون يعرفون هذا ولا يفطنون اليه ، ويجىء أحدهم الأجل فيوازى قبرا فى قبر • والأقلية جدا**

هم المنقبون أو الحفارون ، ومن هؤلاء فقيدنا مختار المثال الذى عرف ان له نفسا وأملا أن يكون فيها ذخرا نفسيا فأقبل عليها يرفع عنها التراب والحصى حتى كشف عن الباب وفتحه ودخل » .

وربما لم يصل ريفى بسيط الى القاهرة من الأجيال الماضية الا وصافحت عينيه تمثال مختار « نهضة مصر » . قد لا يعرف قصته ولكنه عاشر مع أصوله فيما خلفه أجداده . ومع هذه الأصول كان دخول مختار الى الدنيا .

كيف دخل مختار الى الدنيا ؟

حياة مختار اهتم بها وجمع متفرقاتها وجهودها ونضالها ، وشرح أصولها التاريخية والأكاديمية والتشكيلية أستاذ النقد التشكيلى الكبير الراحل بدر الدين أبو غازى وزير الثقافة السابق .

ولد مختار فى ١٠ مايو عام ١٨٩١ م فى قرية « طنبارة » بالمحلة الكبرى . رحلت أمه الى احدى قرى المنصورة لخلاف مع زوجها ، ثم رحلت الى القاهرة للعلاج وبقى مختار عند أخواله فى قرية « نشا » حيث قضى فترة الطفولة والفتوة تتشرب عيناه يوميا بمساحة واسعة تمتلىء بالمكدودين فى الحقول . الحرث والبذر والانتظار والحصاد . بحاملات الجرار ، وحاملات الهموم . بكفاح السوق وبائعات الجبن . بشاطىء الترعة . برياح الخماسين فى حياة عاصفة بالقيلولة بعد نضال ، الحزن بعد الفراق . بكاتمة الأسرار بعد الانصاف والتأمل . ببنت النيل . وبنت الشلال وعروس النيل .. بمناجاة الحب .

ميلاد مختار يقترب من ميلاد طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وهيكل ، والحكيم وسيد درويش ، ومحمد حسن ، وراغب عياد ... وغيرهم . وحينما وصل الى القاهرة كانت كل هذه الأسماء تحاول بدورها أن ترسم لنفسها طريقا . تشبعت بالنيل ، والأرض ، والزرع ، والكفاح ، واللحن الحزين . سافر من تسافر منهم الى الخارج يحاول حل لغز الغرب ، وبقى من بقى يكابد سطوة الغرب . كان من نصيب مختار بعثة دراسية الى فرنسا لدراسة الفنون بعد أن قضى سنوات الدراسة الأولى فى مدرسة الفنون بالقاهرة .

باريس الحرية والتجريد

سافر مختار فى عام ١٩١١ م وقد سجل هذه المرحلة من حياته فى مذكرات كحديث الطهطاوى المصرى ، أو خير الدين التونسى ، أو الشيخ علم الدين الجزائرى ، أو فارس الشدياق الشامى . مذكرات عن أرض الفرنجة ، أو بلاد السكسون . لكن مختار لم يكن رائدا فى اجتيازه هذه الحدود لأوروبا الساحرة ، ولكنه كان رائدا فى دراسة الفنون خارج وطنه . وكان رائدا فى دراسة النحت القاهرة لا يعرف تقريبا الفرنسية . يوصمون به صورة مختلفة . ابن التاسعة عشرة خرج من على وجه التحديد . انبهاره اذن بباريس جاء على فرنسيا وزوجته عندما استقل الباخرة من بور سعيد الى مرسيليا .

يظل مختار الخجول ابن الريف دون طعام طوال يومه الأول . يصل مرسيليا ومنها الى باريس يتحدث عن مدرسة الفنون فيقول « **أما مدرسة الفنون الجميلة الغالية التى كنت أقصدها هناك فنظامها كنظام الأزهر هنا . عبارة عن « اتيليه » . ورش فنية يتولى كل ورشة منها أستاذ فكأنها أروقة ، وهؤلاء الأساتذة شيوخها . فيتصل التلميذ بأحد هذه الأقسام ، ويرتبط اسمه طوال هو المسيو (كوتان) عضو المجمع العلمى ، ومن حياته باسم أستاذة رئيس قسمه . وكان أستاذى كبار المثالين ومن أعماله أحد أعمدة جسر اسكندر الثالث » .**

أخذ مختار يبحث عن أكاديمية فنون حرة يقضى فيها فترة الاستعداد للدراسة المنتظمة . بدأ التعرف على باريس « قاع المدينة » ، ثم وصل فرساى وتعرف على فتاة « موديل » فى أكاديمية الفنون الحرة ، وأطلعته على باريس الشانزلزيه ، واللوفر ، والتوليرى والانفاليد واللكسمبورج .

تعجب وأعجب الفنان الشاب بنظام الدراسة ، والأهم تقاليد الدراسة . هناك امتحان قبول صعب جدا ولكن بعد اجتيازه يتمتع الطالب بحرية فى دراسته . الأستاذ لا يحضر سوى مرتين فى الاسبوع ، وعلى الطالب الالتزام بطاعة الطلبة السابقين . ويخرج الأمر عادة عن الدراسة الى الحياة الخاصة ، يدبرون « المقالب » او يأمرون بما يخرج عن المألوف ، وعلى الطالب أن يطيع وأن

يبتسم . كان من نصيب مختار كما يروى في مذكراته أن يتجرد من ملابسه تماما ، بعدها قيدوه الى كرسى ووضعوا على رأسه تاجا من الورق كتب عليه « رمسيس الثانى » . حملوه الى الطريق العام ينتظرون ويبتسمون فالجميع يعرفون جنون أهل الفن . أجلسوه فى مقهى « بونابرت » وهناك أخذوا يأكلون ويرمونه بقشر المحار والفضلات !! .

ويروى مختار المبهور بعالم باريس عن حفلة تقام كل عام فى مرقص الفنون الأربعة « النحت والتصوير والعمارة والزخرفة » . فى هذه الليلة يقيم كل « اتيليه » فى الرقص جناحا خاصا يعرض لفن من فنون الحضارات المصرية ، أو اليونانية ، أو الرومانية ، أو العربية ، أو الهندية . موكب ضخم يسير فى طرقات المدينة ، يبدأ من الخامسة بعد الظهر وينتهى داخل المرقص عند طلوع شمس اليوم التالى . رقص ، وغناء ، وفن ، وابداع وتحرر من كل قيد . مهرجان للجنون !! .

ويعلق مختار « **وبعد تلك الليلة بقيت خمسة عشر يوما كأننى فى حلم . لأن تلك الحرية المطلقة كان لها فى نفس أثرا أبعد من كل ما كان من قبل . وخرجت أتساءل لماذا لا يبقى الناس هكذا ؟ . لماذا تلك القيود والتقاليد التى وضعها الناس لشقائهم ؟ ولما لا يكون العالم كله على هذا النسق الذى رأيته فى حفلة الفنون الأربعة ؟ . وكأن الناس فى عينى وكل ما حولى بعد تلك الليلة تافه ، خامل ، بارد ، كاذب ، هراء .. يكاد يكون ميتا » !**

لكن مختار أدرك أن الحرية الباريسية لها جانب شاق الى جوار جانبها المبهر . الفنان يشقى بحريته قالى جوارها هناك التزامه بأن يعطى جديدا خصبا ، أو يذهب الى غير رجعة . فزمن مختار كان زمن مدارس الفن الحديث ... تأثيرية ، تعبيرية ، وحشية ، تكعيبية ، تجريدية .. وربما مقدمات السريالية على ألسنة الشعراء .

وصل مختار الى صالون الفنانين الفرنسيين وعرض تمثاله « عايدة » . استوحاه من أوبرا عايدة التى لحنها « فيردى » وكتب نصها « ماريت » . أول أمين لمتحف الآثار المصرية القديمة فى القاهرة . عرف مختار بداية الطريق وسط غابة باريس الخصبة الشرسة . تميز بطابع خاص . وجذور خاصة فهو ابن الأرض المصرية الناطقة بوجدانها ولسانها العربى . عرض عليه فى سن الثانية والعشرين أن يتولى فى مصر نظارة مدرسة الفنون الجميلة ، ولكنه رفض . التجربة لم تكن قد اكتملت ، وعليه أن يثبت أقدام مدرسته الجديدة بين مدارس الفن الحديث ، فى باريس . يتولى مختار لمدة عام ادارة متحف « جريفين » الشمعى بباريس وينحت خلال هذه المدة العديد من الشخصيات التى برزت خلال الحرب الأولى . « كليمنصو » ، و « لويد جورج » ، و « يلسون » ، و « بوانكاريه » . وراقصة الباليه « انا بافلوفا » . ومن بلده المغنية الشابة الصاعدة أم كلثوم .

وبعد انتهاء الحرب تكون تجربة تمثاله « نهضة مصر » قد اكتملت ، يحملها الى معرض الفنانين الفرنسيين ، وتثير الدهشة ، ويحصل على شهادة شرف وتقدير . لقد أعطت باريس لمختار الحرية وقيدته بالالتزام . فلم يلتزم بها ولا بمدرسة باريس الفنية . التزم بتراثه وأرضه . جاءت خطوطه تجريدية ، ألحانها من الماضى ، وايقاعها من الواقع وهارمونيتها من خبرة الفن الحديث .

مختار فى مصر :

وفى عام ١٩٢٠ م بعد ثورة ١٩١٩ م تصل تجربة مختار الى مصر الباحثة عن نفسها وعن حريتها ، وتكون الدعوة لتحويل تمثال نهضة مصر الذى صنع مختار نموذجه فى باريس ، وأثار دهشة العديد من النقاد وكتبت عنه « الفيجارو » و « الالسستراسيون » و « الطان » و « المجلة الحديثة للفنون » وغيرها . تكون الدعوة لتحويل الانموذج الى تمثال نحتى كبير يقام فى أحد ميادين القاهرة . وتنجح الدعوة ، ويحضر مختار الى مصر ويشرع فى التنفيذ ويجتاز كل العقبات ، وفى الساعة السادسة بعد ظهر يوم الأحد ٢٠ مايو عام ١٩٢٨م يرفع عن التمثال الستار فى احتفال مهيب .

تمثال من حجر الزمن ، من حجر أسوان الجرانيتى الصلب . ارتفاعه عند قاعدته (١٤) متر . وارتفاعه وحده سبعة أمتار . وعرضه يقرب من ثمانية أمتار . أول تمثال ينحته مصرى لا الحاكم ولا السلطة ، أول تمثال فى مصر والعالم **عربى ويقام فى ميدان عام .**

أول تمثال فى مصر والعالم العربى يقدم الوطن

العربى يصدر عن التراث ، ويقدم أنموذجا لأبناء الوطن المجهدين ٠

أول تمثال فى مصر والعالم العربى يتحدث بلغة عالمية ، لغة التشكيل فيحاور المشاعر لا الطبقات ولا الأجناس ٠

قضى مختار السنوات العشر بين عامى ١٩٢٠ م و ١٩٣٠ م بين باريس والقاهرة ، فقبل أن يرتفع الستار عن « نهضة مصر » مات سعد زغلول عام ١٩٢٧ م ، وعرض عليه اقامة تمثالين للزعيم أحدهما فى القاهرة ، والثانى فى الاسكندرية ٠ فقبل مختار وتم التعاقد مع الحكومة وبدأت مرحلة من العقبات المريرة خفف من عبئها وعبء مصر المحبطة عام ١٩٣٠ حصوله على نصر فنى جديد ٠ لقد قدم فى هذا العام معرضه الخاص فى قاعة « برنهيم » التى عرض فيها « رنوار » و « جوجان » و « فان جوخ » و « ديجا » وغيرهم ٠ قدم أربعين تمثالا اكتملت بها رؤيته التشكيلية وكتب الناقد لويس فوكسيل يقول :

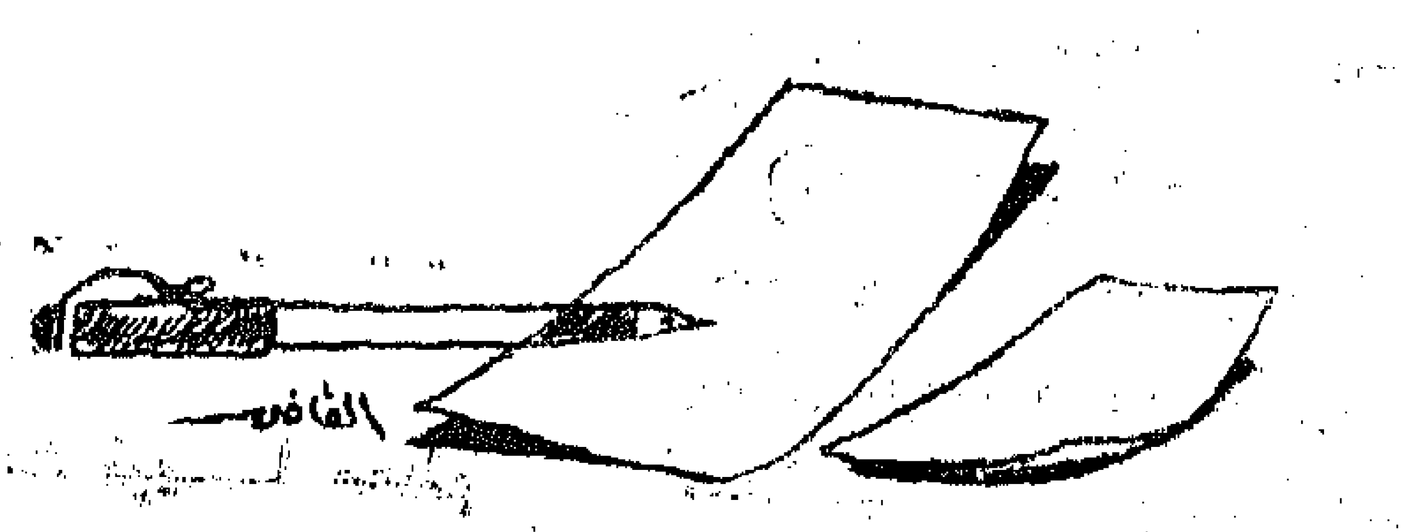
« غير أن هذا النقد الذى وجه الى الكثير من الفنانين الأجانب الدخلاء على مدرسة باريس لا يمكن أن يوجه الى ذلك المثال المصرى القدير مختار الذى افتتح معرضه أخيرا فى قاعة برنهيم ٠ فان هذا المثال الشاب يمثل بأسلوب نبيل فى دائرة الفن البنائى العظيم الدلالة ٠ أولئك الفتيات الفلاحات فى بلاده ذوات المشية الملوءة جلالا واللائى يحملن أوانى اللبن فوق رؤوسهن ويسرن بها فى خوط منتظم ٠

وكتابات عديدة جمعها الناقد الكبير بدر الدين ابو غازى فى كتابه « المثال مختار » ، لحظة الذروة التى وصل اليها مختار هدمتها رجعية سياسية عانية حمل لواءها (صدقى باشا) خلال مطلع الثلاثينيات ، ألغى الدستور ، وتعطلت الحياة النيابية ، واستقال لطفى السيد ، وسجن العقاد ، وفصل طه حسين ، ومات شوقى وحافظ ، وعطلوا اقامة تمثال سعد زغلول ، بل رفعت الحكومة دعوة ضد مختار تطالبه بالتعويض ٠

لحظة احباط عامة لكل مصر ٠ ولحظة احباط خاصة لابن مصر الفلاح ٠ مرض مختار فى باريس وعاد الى مصر وظل فى عزله ٠ انتقل من فندق الكونتننتال الى منزله فى مصر الجديدة على حدود الصحراء ٠ أو حدود الأبد ــ على حد تعبير المازنى الضاحك الباكى ــ ومات فى مارس عام ١٩٣٤ ٠ فى سن الثالثة والأربعين ٠

وتكتمل الدائرة الدرامية فى حياة فنان الخطوط العتيقة الشابة فى آن ، فيقول طه حسين « ولو قد كان مختار فرنسيا أو انجليزيا أو ايطاليا وأدى لبلده مثل ما أداه لمصر لقامت الدولة له بشىء آخر غير الاهمال والاعراض ، اذن لكانت جنازته رسمية تنفق عليها ، ويمشى فيها رجال الدولة ٠ ويخطب فيها كبار رجال الدولة ٠ لكن مختار نشأ فى مصر وعمل لمصر ومات فى مصر فحسبه ما أتيح له يوم الأربعاء من توديع الذين كانوا من أصدقائه وأحبائه ليس غير » ٠

والآ كم مصريا يعرف ان موقع متحف مختار رائد النحت العربى الى جوار جسر الجلاء بارض الجزيرة ٠٠٠ ولا اقول كم عربيا زاره ؟ !! ليس مطلوبا من المصرى العربى فقط ان يعى خطوط الأرض على نحت مختار ، بل مطلوب من كل عربى أن يجعل قراءة الأرض مرجعة ٠ أن يعى قيمة دعوة مختار فى التمسك بالأرض وزراعة الأرض فهى الاخصاب الذى ينجب الارتباط بالأرض ٠



الفنون الشعبية والسياحة

(رؤية فنية من النوبة القديمة)

جودت عبد الحميد يوسف

لم تعد السياحة فى كافه انحاء العالم تعتمد على الآثار القديمة وحدها ، وانما تنوعت ميادينها وتعددت ، فمنها الدينية والرياضية والعلاجية وسياحة المؤتمرات وسياحة الحوافز وغيرها ·

ولما كانت بعض المدن أو المناطق التى تزخر بالآثار القديمة ، قد ضاقت فنادقها وخدماتها عن أعداد الوافدين اليها ، لهذا فان الاتجاه الى مجالات سياحية أخرى اصبح هدفا من اهم أهداف العاملين فى المجال السياحى ، الذى هو صناعة تعتمد على اسس وقواعد علمية واقتصادية متطورة كاية صناعة اخرى فى مصر ·

ولعلنا حين نذكر السياحة فى دول أوربية ، خاصة دول أوربا الشرقية ، كيوجوسلافيا ورومانيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندا وغيرها ·· لابد أن تنطبع فى أذهاننا فورا ·· صورة للأزياء الشعبية المزركشة ·· وتلك الرقصات الجماعية الحية ·· وآلاتها الموسيقية وما يؤدى بها من الحان متميزة ·

وهى أيضا الدول التى تحولت فيها معظم تذكاراتها السياحية الى نماذج لتلك الأزياء والآلات والرقصات ·· واصبحت متاحف الفنون الشعبية فيها لا تقل اهمية عن متاحف الآثار القديمة فى كثير من بلدان العالم ·

ولا يقتصر ذلك بالطبع على دول اوربا الشرقية ، وانما ينطبق ايضا على عديد من بلدان أوربا الغربية والشرق الأقصى وأمريكا اللاتينية ··· وكما اصبحت هذه الفنون أول

ستقبل لزائريها على أرضها ‥ أصبحت أنشط سفير للدعاية لها بالخارج ·

تذكرت هذه النقاط ، وأنا أعيش أياما قليلة فى مدينة الأقصر ، فى نهاية النصف الأول من هذا العام ، حين كلفتنى احدى هيئات وزارة الثقافة بمهمة فنية تتعلق بانشاءات ثقافية ضخمة فيها ، وضع تصميماتها خلال عقد الستينات المعمارى القدير الراحل « حسن فتحى » (١) ·

وعند عودتى من الأقصر الى القاهرة ‥ جلست الى جوارى بالطائرة ‥ سائحة بادرتنى بالحديث ، وقدمت الى نفسها بتتابع غريب ‥ قالت « اسمى ····· بريطانية الجنسية ‥ أم لثلاث فتيات ، أعمارهن واحد وعشرين ، تسعة عشر ، سبعة عشر ‥ فى العقد الخامس من عمرى ‥ قرأت كثيرا عن آثار البر الغربى للأقصر ‥ وقد جئت خصيصا لزيارتها ‥ « سألتنى عن جنسيتى ، ومهنتى ، وأسباب زيارتى للأقصر ، وهل هى للسياحة وزيارة الآثار أم للعمل ؟ ثم سألتنى بعد اعتذار رقيق ‥

لماذا اصرار المصريين على أن يجعلوا سائحيهم يعيشون فى مصر ‥ حياة شبه أوربية ؟ فى أبنية الفنادق ‥ فى الفنادق العائمة ‥ فى المطاعم ‥ الخ وأكدت قولها ‥ حياة شبه أوربية ، وليست أوربية ؟·

أين الروح المصرية ؟

أين البناء والعمارة المصرية ؟

أين الأثاث المصرى ؟

أين الزى المصرى ؟

أين الطعام المصرى ؟

لقد جئنا الى مصر وقطعنا آلاف الأميال ‥ من أجل الآثار المصرية ‥ ومن أجل هذه الأشياء المصرية أيضا ‥ والتى لا نجدها ·

لم تكن هذه التساؤلات مفاجأة لى ‥ فقد عشت أكثر من ثلاثين عاما ‥ تتردد مثل هذه التساؤلات فى نفسى ‥ وأناقش كل من أقابل من العاملين فى مجال السياحة حولها ، لأبحث عن اجابات مقنعة لها دون جدوى ·

لكن المفاجأة حين سألت ‥ أين طابع بلاد النوبة ؟ وهل هناك متاحف لديكم عن الحياة الشعبية والفنون فيها ؟‥ أم أن النوبة وطابعها قد غرقا معا تحت المياه ؟

لقد كان حوارها يدل على قدر بالغ من الثقافة عن مصر وآثارها ‥ بل وتراث النوبة فيها ، وكانت تساؤلاتها محددة ‥ موجزة ‥ مركزة ·

وأجبتها ‥ لقد كانت هناك محاولات ودراسات علمية وفنية منذ زمان ‥ لكنها وضعت فى حقبة الستينات لاظهار هذه الروح المصرية ، لكن العلم والفن فى واد ‥ ورأس المال الذى يحكم كل المشروعات عامة ‥ والسياحة خاصة ‥ فى واد آخر · ولعلى آسف كمصرى أن يكون أملى فى أن يتحقق حلم اظهار هذه الروح المصرية والطابع فى المجال السياحى ‥ برأس مال ومستثمر أجنبى ‥ قرأ عن مصر ، ما لم يقرؤه المصريون عنها ‥ ورأى فى مصر ما لم يره المصريون فيها ·

أما عن طابع بلاد النوبة ‥ فقد آلمنى السؤال وأدار فى ذهنى شريطا متتابعا وسريعا عن ذكريات مرحلة ما قبل تهجير النوبيين من « النوبة القديمة » قبل تحويل مجرى النيل عام ١٩٦٤ ·

وكان ردى ‥ نعم لقد اندثر طابع بلاد النوبة تماما ‥ ولم يعد منه سوى التاريخ والذكريات ‥ وهما محفوران فقط فى عقول وقلوب شيوخ النوبة الذين مازالوا على قيد الحياة فى بلاد المهجر فى كوم امبو ، وفى عقول وقلوب كل من ساهم فى تسجيل تراثها الشعبى أو قام بدراسته أو استوحى شيئا من فنونها ‥ ونحن نبنى الآن متحفا متطورا للآثار المصرية القديمة للنوبة فى أسوان ، ولكن لا متحف عندنا للنوبة ‥ شعبا وحضارة وفنا ‥ بل ولا حتى عندنا كتبا قد صدرت عنها فى هذه الميادين ·

---

(١) المعمارى حسن فتحى (١٩٠٠ – ١٩٨٩) – جائزة الدولة التشجيعية فى العمارة ١٩٥٨ عن دراسة وتصميم قرية « القرنة الجديدة » – جائزة الدولة التقديرية فى الفنون ١٩٦٧ – جائزة أحسن مهندس معمارى فى العالم فى استخدام الخامات المحلية ١٩٨٧ – صاحب نظرية « عمارة الفقراء » ·

وحين توقفت الطـائرة على أرض مطـار القاهرة فى نهاية رحلتهـا ٠ ٠ كنت أقدم لهـا « كتالوجا » قديماً ـ تصـادف وجوده معى ـ لمعرض سبق أن قدمته لى «مصلحة الاستعلامات» فى أسوان (٢) ٠ حين كنت أعمل باحثا للفنون الشعبية بها بالاسكندرية ، يضم هذا « الكتالوج » موجزا بالعربية والانجليزية عن العمارة والفنون التشكيلية ، وصورا فوتوجرافية لقرى من مناطق النوبة الثلاث وأخرى لأعمال فنية استوحيتها من تراثنا العريق ٠

وكانت فكرة اعداد هذا المقال عن « الفنون الشعبية والسياحة ٠ ٠ رؤية فنيـة من النوبة القديمـة » ٠

● فى عقد الأربعينات ٠ ٠

بعد أن أجرى المعمـارى « حسن فتحى » دراسات مستفيضة على مدى سنوات طويلـة للعمارة النوبية بادئـا بغـرب أسـوان ٠ ٠ ثم بتجمعات نجوعها وقراها على ضفتى النيل خلف خزان أسوان القديم ٠ ٠ بين دابود ووادى حلفا آخر الحدود المصرية آنذاك ٠ وبعد دراسة لأقبية مخازن الغلال بمعبد الرامسيوم بالأقصر (١٣٠٠ ق٠م٠) (٣) ٠ التى أكد أنهـا أصـل الأقبيـة النوبية ، وضع تصميمه لوحدات قرية « القرنة الجديدة » بالبر الغربى بالأقصر ـ والتى كلف بانشائها لنقل ساكنى قرية « القرنة » التى بنوها فوق المقابر المصرية القديمـة لنهب آثـارها ـ معتمدا على استيحاء أسس هذه العمارة التى عشقها ودرس امكاناتهـا فاتاحت له الارتفاع بالبناء لأكثر من دور واحد فكانت صياغتها فى قالب جديد ، ثم بنـاها بالخـامات المحليـة المتوافرة ، من الأحجار والطوب اللبن ، وكساها بالطين ٠٠ بناها بالبنائين الأسوانيين من النوبيين أنفسهم ، صانعوا الأقبية والقباب ومتوارثوهـا منذ زمان ٠ ٠ فكانت « القرنة الجديدة » مثالا لتكامل عنصرى النفع والجمـال ، وهمـا جناحا الانتاج الفنى الشعبى بوجه عام ٠

غير أن هذه القرية قد أصابها ما أصابها من أهمال وتحديات على مر السنين ، حتى وصلت الى أسوأ حال ٠ ٠ وكان يمكن أن تتحول الى مزار سياحى متميز ٠ ٠ وكان ولازال من الممكن أن يستفاد من أسلوب تصميمها وانشائها فى بناء عديد من القرى السياحية فى مختلف أنحاء مصر ٠

● فى عقد الستينات ٠ ٠

وكنت واحـدا من متتبعى المعمـارى « حسن فتحى » وعشاق فنه ٠ ٠ وبعد دراستى لهـذا العمل الفريد « قرية القرنة الجديدة » الذى تحقق كمشروع متكامل لأول مرة على مستوى العالم ٠ ٠ وبعد دراسة تسجيليـة ميدانية لعدد محدود من قرى تمثل مناطق النوبة الثلاث ، « الكنوز والعرب والفديجة التى امتـدت على جـانبى النهـر بين دابود وأدندان آخر الحدود المصرية حتى تحويل مجرى النيل ٠ تعلمت خلالها أسس التسـجيل الفوتوجرافى لفنون العمارة والزخـرفة الجدارية على يد المعمارى « حسن فتحى » فى أواخر عام ١٩٦٣ ، فى الوقت الذى قارب فيه مشروع السد العالى على الانتهاء وبقى تحويل مجرى النيل من مساره خلف خزان أسوان القديم الى مجراه الجديد عبر الأنفاق تحت جسم السد ٠ وكانت الدولة تقوم ببناء قرى جديدة من مساكن ضيقة متراصة من الأحجار والخرسانة المسلحة ٠ ٠ فى موقع يبعد عن النيل فى كوم امبو شمالى أسوان ، لا تحمل أى أثر من اسلوب عمارتها أو طابعها القديم ٠ ثم قامت بتهجير النوبيين جميعـا من موطنهم تاركين بيوتهم فى قراهم وأرضهم التى عاشـت عليهـا أجيالهـم عبر قـرون طويلة ، بكل ما تحمل من حضارة وفن متميز الى هذه القرى الجديدة ، بعد تعويضهم عما فقدوه من ممتلكات ٠

من هنا جـاءت فكرة استيحـاء تراث النوبـة القديم فى انتـاج وحدات فنيـة وتطبيقية تخدم قاعدة عريضة من البشر تخليدا لها ٠ ٠ وعمـلا على الحفـاظ على وحدتها الشعبية من الاندثار ٠ ٠ زمنـا أطول ٠ ٠ وكانت هذه التجربة الأولى

---

(٢) أقيم المعرض فى « دار الثقافـة والاستعلامات » بأسوان فى أكتوبر ١٩٦٥ تحت عنوان « معرض عن الفنون الشعبية للنوبة القديمة » وكانت اقامته بمناسبة احتفالات العيد الثانى لبداية تهجير النوبيين الى كوم أمبو ٠

(٣) راجع مقال « من وحى بلاد النوبة » للمهندس حسن فتحى ـ مجلة « المجلة » ـ العدد رقم ٦٦ ـ يوليو ١٩٦٢ ٠

من نصيب مجال السياحة ، حين بدأ مصطلح « الفنادق العائمة » فى الظهور بوصول أول فندق عائم الى مصر وهو الفندق العائم « ايزيس » فكان مشروع « تصميمات زخرفية من وحى النوبة فى اعداد فندق النوبة السياحى العائم » (٤) · ليعبر سطح بحيرة السد العالى الجديدة ، بين ميناء السد ومعبدى أبو سمبل خلال مرحلة انقاذه ، ثم بعد نقله الى أعلى الجبل ·· ليحمل وحدات مستوحاة من تراث النوبة ·· فى خطوط أثاثه وزخارفها ·· فى وحدات زخرفة نسيج مفروشاته وستائره ·· فى تشابك أسواره الحديدية حول أدواره وعلى السطح ·· فى تشكيل أطقم الصينى لتقديم الطعام فى مطعمه أو لتقديم الشاى فى « الكافيتيريا » أو فى أوعية البار ·· فى تكسيات حمام السباحة الصغير على سطحه المتسع ·· أو فى زخرفته الجدارية بالرسم أو بالفسيفساء فى بهو استقباله وفى قاعاته ·· فى ملصقات الدعاية له ·· بل وفى زى طاقم الاستقبال والقيادة والعمل الفندقى ·

أما قاعة متحفه الدائم الذى يضم أعمال فنانينا التشكيليين الذين زاروا النوبة قبل اختفائها ، وعبروا بانتاجهم الفنى عن انطباعهم نحوها من أمثال سيف وأدهم وانلى ·· تحية حليم ·· جاذبية سرى ·· حسين بيكار ·· أحمد عبد الوهاب ·· صلاح طاهر ·· عبد الغنى أبو العينين ·· حامد ندا ·· وغيرهم (٥) ·

أما مركز بيع التذكارات السياحية فيقدم صورا وشرائح ملونة عن منازل النوبة القديمة وزخارفها ، ومستنسخات من أعمال الفنانين التشكيليين عنها ، والانتاج الفنى من قلادات الخرز وأطباق الخوص والمراوح ومشغولات الابرة والتمائم ·· وتسجيلات أغانيهم وموسيقاهم التى تغلفها تصميمات مستوحاة من تراثها ·· وكذا أطقم الصينى وأوانى البار والمنسوجات وغيرها ·

لم يكن المشروع مجرد دراسة أكاديمية بحته من أجل عبور مرحلة التخرج وانما كان خطة عمل علمية وتطبيقية جادة استندت الى أصول تراثية حقيقية ، واستطاعت ان تستوحى وحدات نشأت فى بيئتها تخدم معتقدات وعادات هذه البيئة ·· ونقلها الى مجالات أرحب ، خاصة فى مجال السياحة ·

لهذا فقد أعيدت صياغة المشروع ودراسته بعد تحويل مجرى النيل ، حيث لم يعد ممكنا عبور أية وحدة نهرية الى البحيرة الجديدة وأصبح من الممكن فقط أن يكون الخط الملاحى للفندق وأسوان · وقدم المشروع الى « مصلحة السياحة » آنذاك ، لكن الظروف حالت ـ بعد دراسته من قبلها ـ دون تنفيذه ، فقد كان الاتجاه السائد وقتها عام ١٩٦٥ ، هو استيراد الفنادق العائمة من الخارج (٦) ·

وبعدما تقدمت الصناعة فى بلادنا ، وبدأ تصنيع الفنادق العائمة فى مصر ·· بقيت الفنادق العائمة المحلية بلا أى طابع يمت الى الروح المصرية بصلة ·· تماما كما كانت الفنادق المستوردة من قبل ·

● **فى عقد السبعينات ··**

دخلت مشروعات القرى السياحية فى مصر دائرة الضوء ·· لكن قرية سياحية نوبية واحدة ·· بمعناها الحقيقى ·· الذى يحمل التراث ·· لم توجد فى مصر حتى الآن ·

● **وفى بداية التسعينات :**

أرى أن هناك أساليب ثلاثة للافادة من وحدات العمارة والفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة أو استيحاء وحداتها يمكن أن تخدم صناعة السياحة فى مصر ·

١ ـ بناء قرية سياحية نوبية ·

---

(٤) قدم هذا المشروع لنيل درجة بكالوريوس الفنون الزخرفية « الديكور » فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية وحصل على تقدير « ممتاز » عام ١٩٦٤ ·

(٥) كان الدكتور ثروت عكاشة قد أوفد فنانى الاسكندرية الأخوين سيف وأدهم وانلى فى رحلة فنية الى « بلاد النوبة » عام ١٩٥٩ ، ثم قام بدعوة مجموعة من الفنانين التشكيليين لرحلة فنية أخيرة اليها على ظهر باخرة نيلية عام ١٩٦٢ · ثم توج هاتين الرحلتين باقامة معرض شامل أقيم بالقاهرة ثم نقل الى الاسكندرية عام ١٩٦٣ أيضا ·

(٦) الفندقان العائمان « ايزيس وأوزوريس » ·

٢ ـ انشاء فندق سياحى عائم يحمل طابع النوبة ٠

٣ ـ اقامة متحف حى للنوبة القديمة ، يلحق به خدمات سياحية تضم مطعما و« كافيتيريا » ومركزا لبيع التذكارات السياحية النوبية ٠٠ الخ ٠

ومصطلح « المتحف الحى » أو مايسمى « بمتحف الهواء الطلق » فى علم الفولكلور يعنى « مبان من موقع معين ومرحلة زمنية محددة ، تحمل طوابع وطرزا خاصة بها ، يقيم فيها مواطنون من أهلها الأصليون يعيشون نفس الحياة الخاصة بها التى كانت فى ذلك الموقع وتلك المرحلة ، ويمارسون نفس العادات والتقاليد وينتجون نفس الانتاج اليدوى والفنى ٠٠ الخ ٠

ولعل أشهر نموذج للمتاحف الحية فى العالم هو متحف « سكانسن بالسويد ٠٠ وهو فرع من المتحف الشمالى باستوكهولم ويعتبر أول متحف من نوعه فى العالم ، وقد افتتح فى عام ١٨٩١ ليكون معرضا للحياة الشعبية والمبانى القديمة وحديقة للحيوانات الاسكندنافية الحية ومكانا للترفيه تؤدى فيه الحفلات الموسيقية والرقص الشعبى والتمثيل وغير ذلك ٠٠ وقد استطاع هذا المتحف أن يحفظ ما بقى من مظاهر الحياة الاجتماعية منذ العصور الوسطى ٠٠»(٧)٠

وتختلف هذه النوعية من المتاحف الحية تماما ، عما يشابه « القرية الفرعونية » مثلا التى تصور عصورا تاريخية بعيدة ٠٠ بمعابدها وقصورها ومختلف أبنيتها ، ويقوم فيها ممثلون بتمثيل كل مظاهر الحياة اليومية للفراعنة أمام الزائرين ٠

ولقد جرت منذ سنوات قريبة تجربة لانشاء متحف للتراث الشعبى فى منزل نوبى أقيم على ربوة تطل على مدينة أسوان ، صممه مواطن نوبى ليكون مزارا للسائحين والأجانب ٠٠ بلغت تكاليفه ٩٦ ألف جنيه تبرع بها أهل النوبة المتحمسون، يضم المنزل سوقا للمشغولات النوبية من الخرز والخوص و « كافيتيريا » تقدم بعض الأكلات النوبية بالملابس التقليدية » (٨) ٠

ونظرا لأن هذا المنزل المتحفى قد بنى بعد مايزيد عن عشرين عاما من هجرة النوبيين من موطنهم الأصلى ٠ دون مرجع علمى أو دراسة متخصصة ٠٠ فقد أتى حسب الصور التى نشرتها الصحف ، خلطا بين مختلف الأساليب الفنية المعمارية والزخرفية فى النوبة القديمة التى تميزت بثلاثة أساليب فنية مختلفة ، وجاءت رسومها الجدارية على سبيل المثال أقرب الى الفنون الرفيعة (الأكاديمية) منها الى الفنون الشعبية (التلقائية) ٠ ورغم ذلك فهو مشروع سياحى لتسويق انتاج النوبيين ، وجهد مشكور فى سبيل احياء ما بقى من تراث النوبة والتذكير به ٠٠ سبق به أصحابه كافة الهيئات الرسمية العلمية والثقافية والسياحية فى هذا المجال ٠

ان انشاء متحف حى للنوبة القديمة لخدمة السياحة فى مصر وقطاعاتها ، يجب أن يتم اختيار موقع متميز له بأسوان ، يفضل أن يكون جزيرة فى وسط نيلها ، أو على شاطىء النيل مباشرة فى ضفته الغربية ، وهو اختيار أقل ملائمة من الجزيرة ٠ على مساحة من الأرض تتسع لنشر مجموعة المنازل والمرافق التى ستبنى ممثلة لمناطق النوبة القديمة الثلاث وكذا المنشآت السياحية التى تخدم المشروع ٠ تكون البيوت على أقل تقدير ثلاثة ، يمثل كل منطقة منها بيت واحد من الكنوز وواحد من وادى العرب ٠٠ وواحد من الفديجة ويتم اختيار المنازل بتخطيطها السابق فى الوطن القديم ، بكافة غرفه ومرافقه وزخارفه الجدارية ومساطبه ومستوياته ومداخله التى كانت عليه فى موقعها بالنوبة القديمة قبل تحويل مجرى النيل ٠

وفى الوقت الذى تجرى فيه هذه الدراسة للمنازل المختارة ، تجرى عملية البحث عن البنائين النوبيين القدامى فى الوطن الجديد بكوم أمبو من أولئك الذين قاموا بالعمل فى مهنة البناء أو المشاركة فيه فى قراهم القديمة وعلى أن

(٧) الفولكلور ما هو ؟ ـ فوزى العنتيل ـ دار المعارف ـ ١٩٦٥ ٠

(٨) « يكتبون تاريخهم على جدران بيوتهم » ـ فتحى حسين ـ جريدة الأهرام الصادرة فى ١٩٨٦/٥/١ ٠

يكونوا من نفس القرى التى اختيرت البيوت منها ، فان منزلا من دهميت يجب أن يقوم ببنائه بناءون من دهميت ومنزلا من كلابشة يجب أن يقوم ببنائه بناءون من كلابشة ٠٠ وهكذا ٠ وبعد التوصل الى هؤلاء البنائين يجرى اعداد خامات البناء ومستلزماته من الأحجار والطوب اللبن والطمى والأخشاب وجذوع النخيل والسعف والألوان وغيرها ٠

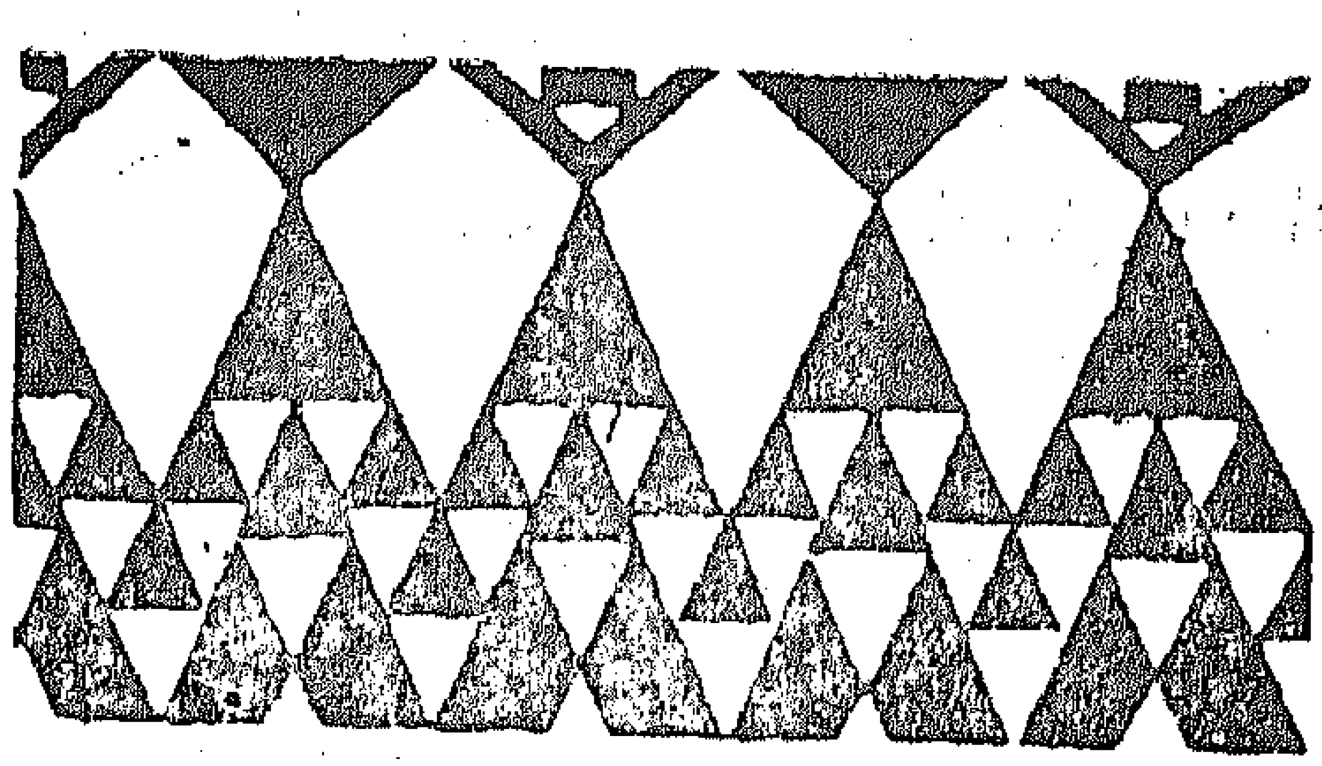
ثم يبدأ البناء فى تجربة فريدة وجديدة ٠ ٠ جديرة بالتسجيل خطوة خطوة ٠٠ أثناء تنفيذها ٠ وخلال هذه المرحلة يتم تجهيز الأثاث النوبى وتجميع وحداته من القرى المماثلة ٠ ٠ « العنجريب » سرير النوبة واطباق الخوص القديمة اللامعة والشعاليج والمراوح والمراجين والتمائم وغيرها ٠

ثم تكون عملية اختيار الأسر التى ستقيم بهذه المنازل من نفس القرى ٠ ٠ من أولئك الذين لازالوا يتصفون بصفات النوبيين القدامى ، ممن يتمتعون بحسن استقبال الزائرين واكرام ضيافتهم ٠ ٠ من أولئك الذين لازالوا يعيشون حتى اليوم فى موطنهم الجديد حياة النوبة القديمة بكل صورها ٠ ٠ ولازالوا يأكلون خبزهم القديم ٠ ٠ يعجنونه فى الماجور الفخارى ٠ ٠ ٠ ويطرحون هذا الخبز بفرشاته التقليدية المصنوعة من سعف النخيل ويخبزونه فوق « مسطح الطين » أو مسطح الصاج التقليدى ٠٠ وأن يكونوا أيضا من أولئك الذين لم يشغلهم عن انتاج المشغولات النوبية الأصيلة المتميزة من الخوص والخرز وأشغال الأبرة ٠٠ من أولئك الذين لا تزال نساؤهم وفتياتهم ممن يرتدين الجرجار والشجة ـ زى المرأة النوبية التقليدى ـ لتكون اقامتهم فى هذه البيوت ٠ ٠ ومن لحظة دخولهم فيها يبدأ نبض الحياة فى المتحف الحى « للنوبة القديمة » بعودة السكان وهم يمثلون الروح الى تلك البيوت التى تمثل الجسد ٠ ٠ وكأن أسطورة البعث الفرعونية القديمة قد عادت من جديد ٠

لقد كان للنوبة اسما براقا فى العالم اجمع اكتسبته من كونها « أرض الذهب » ثم ازداد بريقا مع بداية الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ آثارها ٠ ٠ ٠ فى أوائل الستينات ٠ ٠ ٠ وبعد تحويل مجرى النيل انطفأ بريقها كلية ٠

لهذا فان عودة « النوبة القديمة » مرة أخرى فى عالم السياحة مع أوائل التسعينات ، لاشك ستحظى بالاهتمام والتقدير خاصة وانه قائم هذه المرة على التخطيط العلمى والصدق فى محاكاة التصميم واسلوب البناء القديم ثم فى الادارة التى تحتاج لكامل الاقتناع بأهمية هذا العمل وجديته ٠

واذا كانت السياحة هى تسويق الثقافة كما جاء فى حديث لوزير الثقافة نشر له عن الأقصر ٠ فان انشاء متحف حى بالرؤية التى نعرضها اليوم كمثال حقيقى « لحضارة النوبة القديمة » بكل مقوماتها ، ويجب ان تتكاتف الثقافة والسياحة فى مصر لابراز هذا الوجه الحضارى الذى انزوى ٠ ٠ ٠



دراكولا

بين الحقيقة والخيال

إبراهيم كامل أحمد

« دراكولا » ياله من اسم ، ويالها من صور مخيفة يستحضرها الذهن عند مجرد ذكر هذا الاسم المرعب . لقد مر وقت طويل منذ نشر «برام ستوكر» (١٨٤٧ ـ ١٩١٢) قصته عن نبيل مخيف يدعى « دراكولا » كان يجول فى ضوء القمر باحثا عن ضحية تعسة يغرس انيابه فى عنقها ليمتص دمائها . وما زالت تلك القصة المختيفة المرعبة تاخذ باللب وتسيطر على الخيال بنفس التأثير الذى كان لها عندما ظهرت اول مرة . وقد أسهمت الأفلام ، والأعمال الاذاعية ، وعروض التليفزيون ، والمسرح المأخوذة عن هذه القصة فى اذاعة شهرتها ، وشهرة « دراكولا » كعلم من أعلام الرعب فى العالم كله .

وقد تعدد ظهور « دراكولا » فى الأفلام السينمائية ، ولكن لا يزال المرء يذكر على وجه الخصوص تصوير الممثل «بالاوجوزى» «Bela Lugosi» الرائع لشخصية « الكونت دراكولا » مصاص الدماء فى فيلم عام ١٩٣١ .

لقد تضافر تمثيل « لوجوزى » الرائع وزميله « دانك دنجيونز » «Bank Dongeons» بمصاحبة الظلال المقبضة،وصرير الأبواب ، وتأرجح المصابيح، والخفافيش الطائرة المهومة ، كل هذا الى جانب الذئاب التى تعوى عن بعد فى جعل المشاهدين على حافة كراسيهم وقد سرى الرعب فى دمائهم،والفزع يعربد فى خيالهم . وكذلك يذكر المرء « جوهاثان هاركر » «Johathan Harker» المنكود وحيدا حائرا فى تلك القلعة المروعة التى تجرى فيها الأحداث المرعبة وهى مكان يصلح فقط للموتى فهم فيها « يشعرون » أنهم حقا فى بيتهم ، وكان « هاركر » المسكين حيا يعانى أهوالا غير مرئية ويقاسى رعبا يجسده له الخيال .

وأولئك الذين « أسعدهم الحظ » بمشاهده الفيلم يذكرون « لوجوزى » وهو مرتديا قبعة سوداء ، وينزل على سلم القصر الكبير وقده الطويل النحيف ، وغرابة ملامحه التى زاد فيها شحوب مميز ، وتردده لحظة ثم تحديقه بتمعن فى القادم الجديد (هاركر) ثم القائه لما يعد بالتأكيد أشأم تقديم شخص لنفسه فى كل التاريخ السينمائى : « مساء الخير .. أنا الكونت دراكولا » ومن تلك اللحظة حتى موت «دراكولا» ـ بسيخ دفع فى قلبه الشرير كان الفيلم عبارة عن فزع متواصل ورعب متصل جعل القشعريرة تسرى فى أبدان المشاهدين والرجفة تتلاعب بهم .

ولعلنا نتساءل : ما هى الخلفية الأدبية لقصة برام ستوكر « دراكولا » ؟

ولكى نحصل على الاجابة فلنعد فى الزمن الى

آخريات القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين حيث فتن الشعب البريطانى المزهو بأمبراطوريته التى لاتغيب عنها الشمس بالروايات التى تحكى عن أماكن بعيدة لها أسماء غريبة مثل «روريتانيا» Ruritanis" و « شانجرى لا » Sdangri la ولم تكن مثل هذه الأماكن بالضرورة حقيقية أو لها وجود على خريطة العالم · لقد كان هذا النوع من الروايات ينتسب الى « أدب الهروب من الواقع الى الخيال » «Escapist literature» وهو أدب يقوم على نزعة الغرض منها الابتعاد عن كل ما هو مألوف ، والالتجاء الى ما هو غريب أو أبهج وأنقى من واقع الحياة ، وذلك بقصد الترفيه والتسلية ، وكان من نتاج تلك النزعة الأدبية مؤلفات قصد بها أن تنسى القارىء هموم حياته ، وأن تدخله فى عالم خيالى لا وجود له فى الواقع · ولم يكون هذا نسبيا بالضار أو المؤذى ·

ويمكن القول أنه فى عام (١٨٩٧) اتخذت تلك النزعة الهروبية « طابعا مخيفا » مرعبا عند اصدار قصة « دراكولا » لبرام ستوكر « «Bram stoker» والتى تعد بحق أشهر مثال كلاسيكى لقصة الرعب فى الروايات القوطية (Gothic) والتى ازدهرت بانجلترا من عام ١٧٦٢ وتميزت بالاثارة المبنية على بث الخوف أو التشويق فى القارىء لما فيها من أشباح وحوادث خارقة للعادة ، ووصف قصور خربة ، وريف عامر بقطاع الطريق ، وعواصف مدمرة وسحر ، وما الى ذلك من المثيرات · لقد فاقت قصة « دراكولا » الكل حتى قصة فرانكشتاين «Fraskonrtein» التى أصدرتها « مارى شلى » «Mary shelley» (١٧٩٧ ـ ١٨٥١) فى عام ١٨١٧ · كانت « دراكولا » نجاحا سريعا ومذهلا ، وأصبح الاسم متداولا على كل لسان فى العالم لافرق فى ذلك بين الصغير والكبير والقارىء والأمى ·

« دراكولا » الحقيقى :

ظن الكثيرون أن « دراكولا » شخصية انبثقت من خيال « ستوكر » الخصيب وتفتق عنها ذهنه الخلاق ، وأن البيئة الترانفالينية ما هى الا توام أدبى للبيئة الرويتانية عند (انتونى هوب) الروائى الانجليزى (Anthony Hope) (١٨٦٣ ـ ١٩٣٣) أى أنها مختلقة ولا وجود لها على الخريطة ·

ولقد كان هؤلاء مخطئين فى كلا الظنين ·

ذلك لأن « ترانسلفانيا » «Hransyvaela» النائية المنعزلة والتى تجرى فيها أحداث قصة « دراكولا » حقيقية واقعة تماما ، فهى اقليم موحش يتكون من ٢٤٠٠٠ من الأميال المربعة ، وهى الآن جزء من رومانيا رغم أنه فى الماضى كانت المجر تشاركها فيها ، وجبال الألب الترانسفالينية بوهادها وغاباتها الكثيفة وقممها المغطاة بالثلوج موطن جماعات من الرعاة البدائيين الذين يتكلمون بلهجة العارف عن أناس مسخوا ذئابا وعن مصاص الدماء ·

وتتردد بين هؤلاء الرعاة حكايات عن « فلاد دراكولا » «Vlad Dracula» ولكن من هو « فلاد دراكولا » بطل هذه الحكايات ؟
لقد كان « فلاد دراكولا » (١٤٤٨ ـ ١٤٧٦) حاكما لترانسلفانيا ، وطبقا للتواريخ المعاصرة له فهو شخصية شيطانية شريرة الى الحد الذى تتضاءل معه شخصية « دراكولا » فى قصة الأمير « دراكولا » ·

فى أحد التقارير يذكر أن الاقليم الذى حكمه « ستوكر » · كان عدد سكانها يقدر بـ الأمير « دراكولا « كان عدد سكانه يقدر بـ ٥٠٠٠٠٠ نسمه عند تولى الأمير ، وعند نهاية حكمه قدر عدد الرعايا الذين قتلو بـ ١٠٠٠٠٠ فرد ـ أى فرد من كل خمسه ـ وكلهم ماتوا بأوامر من الأمير وبصفة رئيسية بوسيلة بشعة وهى (الخوزقة) فقد كان الضحايا يجلسون على (خازوق) مرتفع يدخل فى جسمهم ، ويتركون ليفترسهم الموت ببطء وبغاية الايلام · وقد أكسب هذا الشكل من الاعدام الأمير اسمه الذى عرف به فيما بعد وهو فلاد « المخوزق » أى فلاد الذى يجلس ضحاياه على الخوازيق ·

ولربما كان « دراكولا » القرن الخامس عشر شخصية تعانى من (البارانويا) ـ أى جنون الارتياب وهو نزعة عند الأفراد تجعلهم شديدى الشك والارتياب فى الآخرين ـ فقد كان «دراكولا» يرى مؤامرة تحاك ضده وراء كل شجرة أو فى كل حديث يجرى بين اثنين ، وكانت « خوزقة » التعساء الذين يدخلون فى دائرة شكه اجراء روتينى يشمل نسائهم وأطفالهم ·

ولم تكن لفلاد دراكولا فائدة تذكر أويد بيضاء

على الفقراء والعجزة ، ففى احدى المناسبات وقعت فى يده مجموعة من الفقراء والعجزة فساقهم الى قلعة وأغلق الأبواب واضرم النار فى المكان وكانت تلك هى نهاية المشكلة بالنسبة لهؤلاء المساكين ٠

وبالاضافة الى تلك الاهتمامات « المحلية » فقد كان على الأمير « دراكولا » أن يناضل الأتراك المنتهكين للحدود والمتعدين على الأملاك ، ففى تلك الأيام كان يجثم شبح الأتراك على أوربا الوسطى ، ومن قاعدته الجبلية كان « دراكولا » يندفع خارجا لمحاربة الأتراك ، وأثبت جدارة فى ذلك وحقق لنفسه مكانة بين المحاربين والعسكريين ٠

ولم تكن خاتمة حياته بمستغربة فقد أسره الأتراك وجزوا رأسه وأرسل الى «القسطنطينية» ليعرض عن الملأ ٠

وبعد استعراض هذا التاريخ الدامى البشع فان أول سؤال يتبادر الى الذهن هو هل كان الأمير « دراكولا » مصاصا للدماء « كدراكولا » فى قصة « ستوكر » ؟

والاجابة كلا على الاطلاق ، ولكن من الجلى أن « ستوكر » كان يعرف أن شعيرة مص الدماء لها تاريخ طويل فى « براسلفانيا » وانها تمثل جزءا حقيقيا من المعتقدات الشعبيه فى الاقليم ، وقد ساعد على نمو ورسوخ تلك المعتقدات أن هؤلاء الناس البدائيين القريبين من الطبيعة ينظرون الى الدم خاصة ، ويؤمنون ان له دورا ذا أهمية أولى فى الحياة ، فالدم عندهم هو الحياة من يفقده يفقد الحياة ، وكم هو منطقى أن يخطوا خطوة أبعد فيتصورون وجود كائنات رهيبة تجوس ليلا بحثا عن السائل الثمين (الدم) ويحصلون عليه خلال استغراق الشخص فى النوم بغرز أنيابهم فى عروق عنق النائم ٠ ولقد نمت تلك المعتقدات وضربت جذورها فى العقلية الشعبية ، وكانت من المسلمات ، وكان من معتقداتهم أيضا أن وجود صليب أو ثوم معلق حول رقبة النائم يبعد مصاص الدماء ، وان مصاص الدماء لايمكن قتله الا بدفع حربة أو سيخ فى قلبه أو اذا قطع رأسه تماما ٠٠

تلك كانت بعض المعتقدات المصدقة على نطاق واسع فى « ترانسلفانيا » ، وهى تدفعنا للتساؤل عما اذا كان الناس قد استلهموا تلك المعتقدات من الحياة الحقيقية لمصاص للدماء عاش مرة فى الاقليم ؟؟ ٠

وهنا يقفز اسم «الكونتيسه اليزابث باثورى» «Elizabeth Bathory» أو كونتيسه الدماء كما أصبحت تعرف فيما بعد ، ان قصتها تشبه قصص الرعب الخيالية ولكنها حقيقية تماما ، وذلك طبقا لسجلات البلاط الملكى فى عصرها ٠

ولدت « اليزابث باثورى » عام ١٥٦٠ ، وكانت تنتسب الى عائلة « باثورى » الغنية واسعة النفوذ ، وفى سن الخامسة عشر عندما اكتمل نضجها وأينع جمالها الخلاب ثم تزويجها من « الكونت فرنسيز ناداسدى » «Ferencz Nadasdy» الذى كان يكبرها بأحد عشر عاما، وكان العريس قد أكتسب مقدما شهرة عريضة كرجل عسكرى ، وفى الحقيقة كان معروفا باسم « بطل المجر الأسود » وربما ترجع هذه التسمية الى لون بشرته ، وتعبيرا عن سعادته بارتباطه بآل « باثورى » المعروفين سمح الكونت لعروسته الصغيرة بأن تستمر فى حمل اسم عائلتها ، وقد ذهب هو نفسه خطوة أبعد فأضاف اسم «باثورى» الى اسمه هو ٠

ولأن الكونت ناداسدى « كان غالبا متغيبا يتابع أعماله العسكرية كانت الكونتيسة حديثة الزواج تجد نفسها وحيدة فى القلعة الكبيرة الكئيبة وحولها زمرة من الخدم غريبى الأطوار ، وقد أنشأت « اليزابث » ــ التى لم يقر لها قرار وقد أنهكها السأم علاقة غرامية مع زائر جذاب ، ولكن سرعان ما أخفقت هذه العلاقة فى اشباع شغفها وتطلعها الى الاثارة ٠

وبمرور الوقت قدم أحد الخدم الذكور وكان يدعى « ثوركو » «Thorko» وكان يؤمن بالخرافات ــ الى الكونتيسة التى يسهل التأثير عليها ــ علم القوى الخفية ، ولكن فى آخر الأمر انقلبت المتعة البرئية التى أرادتها الكونتيسة لكسر الملل الى شكل مشؤوم من الاثارة ألا وهو تعذيب الخدم من البنات الصغيرات ، ويمكن القول ان الدافع النفسى وراء هذا الانقلاب هو خوف الكونتيسة باثورى المرضى من أن تطعن فى السن وتفقد جمالها وكانت البنات الصغيرات يرمزن الى التهديد الذى كانت تحس وطأته بشدة ٠

وفى عام (١٦٠٠) توفى الكونت ناداسدى ، وكانت أرملته الشابة « باثورى » ما زالت جميلة، ولكن العمر يتقدم بسرعة مما دفعها الى مواصلة البحث عن ضالتها المنشودة وهى الشباب والجمال

الدائم ، وقد أنتهى بها هذا البحث الى خاتمة رهيبة جعلتها واحدة من أكثر الشخصيات اثارة للرعب فى التاريخ .

وقد بدأت قصة الكونتيسة مع الدماء بصفعة ، فقد صفعت احدى خادماتها الصغيرات صفعة قاسية ، كانت من القوة الى الحد الذى فجر الدماء من وجه الخادمة المسكينة ، ولقد أوحى منظر الدماء الساخنة ولونها الأحمر القانى الى الكونتيسة بالفكرة فجأة .

لما لايكون الدم هو العنصر المفقود فى التركيبة السحرية للشباب الدائم والتى كان يؤرقها البحث عنها ؟

وبناءا على أوامر الكونتيسة أمسك خادمان من الذكور بالفتاة المسكينة وأحنياها فوق وعاء كبير ، وتم اختراق جسدها فى أماكن حساسة قابلة للجرح وتم استصفاء دمها فى الوعاء ، وطردت الكونتيسة الخدم وتقدمت الى الوعاء لتستحم فى دم الفتاة القتيلة الساخن مغطية جسدها كله بالسائل الأحمر القانى .

وبهذا أقرت الكونتيسة نظاما مخيفا ، فكانت تصدر الأمر «احضروا لى فتاة صغيرة» ولمدة حوالى عشر سنوات قتلت العشرات من الخادمات الصغيرات اللواتى فى سن الزواج من أجل استصفاء دمائهن وكان يتم اغرائهن على الحضور بوعود العمل فى قصر كبير محترم .

ولسوء حظ الكونتيسة عرفت واحدة من الفتيات المعدات « لحلب » دمائهن بالمصادفة البحتة ما كان يجرى فى القصر ، وقد نجحت تلك الفتاة فى الهرب ، ولم تضيع الفرصة فقد هرعت الى السلطات وأخبرت عن كل ما رأته فى القصر .

وعندما وصل الخبر الى علم الملك « مثياس » « Mathias » أمر باجراء تحقيق على وجه السرعة ، ولسخرية الأقدار فقد قام قريب للكونتيسة «باثورى» بقيادة الجماعة التى قامت بالهجوم المفاجىء على القصر معضدا بثلة من الجنود ، وعندما دخلوا القصر ذهل الجميع حتى الجنود الأشداء من هول ما رأوا ، فقد رقدت فتاة ميته فى القاعة الرئيسية بينما كان يستصفى دم أخرى ، وفى زنزانة أرضية ، اكتشفوا « اسطبلا » به فتيات صغيرات على قيد الحياة ، ولكن كان من الواضح أنه قد تم «حلب» دمائهن على فترات ، وخارج القصر وجدت حوالى خمسون جثة فتاة مدفونه .

وأمر الملك بمحاكمة عاجلة،ورفضت الكونتيسة باثورى « بترفع أن تظهر » ، ولكن تحت وطأة العذاب أقر شركاؤها فى الجريمة بكل ما كان يجرى فى القصر، وعند انتهاء المحاكمة ضربت أعناق كل المتورطين فى هذه الجريمة ، عدا اثنتين من النساء أحرقتا على الخازوق وهو عقاب الساحرات . أما الكونتيسة الدموية فعلى الرغم من كل الصرخات بموتها فقد تدخل أصحاب نفوذ قوى لانقاذها من هذا المصير ، وتم الاكتفاء بوضعها فى مخدعها وسد عليها بالحجارة تاركين كوة صغيرة لادخال الطعام والماء لها ، وكان هذا هو الاتصال الوحيد بالعالم الخارجى الذى سمح لها به ، ولقد ظلت حبيسة سجنها هذا لمدة أربعة أعوام متروكة فى عزلة تامة عن الجميع حتى أهلها ، وأخيرا ماتت غير مأسوف عليها مشيعة باللعنات . فى عام ١٦١٤ م .

ونعود الآن الى مؤلف قصة «دراكولا» الأيرلندى الأصل ، والذى عمل صحفيا ، وكاتبا وممثلا ، وقضى معظم سنى شبابه فى لندن حيث كان يعمل كسكرتير شخصى للممثل المعروف سير « هنرى ارفنج » «Sir Henry Irving» فعلى الرغم من أن «ستوكر» لم تطأ قدمه أرض «ترانسلفانيا» فان وصفه لتاريخ الاقليم وفولكلوره ، وخصائصه الطبيعية كان دقيقا الى الحد الذى جعل العارفين بهذه الجوانب عن ترانسلفانيا يعجبون من دقته ، ويمكن القول أنه توافرت لستوكر كل العناصر اللازمة لقصة تثير الرعب الى أقصى حد ، وقد استغلها أحسن استغلال فى اخراج قصة « دراكولا » مضفيا عليها السحر والبريق من عبقريته الفذة ، فهنالك الاسم المنحوس «دراكولا» وهو اسم الأمير فلاد المخوزق وظلال شخصيته الرهيبة وأصداء تاريخه الملىء بالرعب ، وكذلك تقاليد ومعتقدات وحكايات مص الدماء التى كانت منتشرة فى ترانسلفانيا » ومن قصة « باثورى أخذ « ستوكر » فكرة القلعة المرعبة والبنات فى الزنزانة ، وشهوة الدم عند باثورى والتى حولها المؤلف بمهارة فى قصته الى طريقة دراكولا فى مص الدماء . لذا يمكن القول أن شخصية « دراكولا » الحقيقى وشهوة الدم عند امرأة جميلة ألهمتا أعظم وأشهر قصة من قصص الرعب .

الأراجوز

حـــاتم توفـــيق

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف ساتر · والأراجوز أكثر أنواع الدمى انتشارا أو شعبية واعطاء للبهجة ، والامتاع ـ خصوصـا ـ العروض المتنقلة · فدمية القفاز تستطيع ان تصافح وتحرك أذرعتها ذات اليمين وذات الشمال وتصفق وتؤدى حركات لا حصر لها من ابداعات وابتكارات مختلفة ·

ويعرف الأراجوز بالقفاز لأن اللاعب يرتديه فى يده ويحركه بأصابعه ·

ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة فى العرض وشخصية الأراجوز تتميز بخصائص الخفة ، واللباقة . وحسن التخلص من المآزق بالتمايل . واستغلال الخبث والدهاء ·· كما يتميز بأنه ماكر ، داهية ، مشاغب ، بذىء اللسان·· وفى كل رواياته يتحدث بصراحـة عن نزواته الجنسـية ومغامراته ·· النسائية ·

وعرائس الأراجوز تصنع من القماش مع الاستعانة بالجص ، والخشب ، والسلك والورق ، والأسفنج وعناصر أخرى كالخيش أو القطـن أو الجلد ، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل ، ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيبا مضحكا ، اما بأنف متضخم أو بشفتين متورمتين ، أو صلعة لامعة أو قفا عريض يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل انتقاما يرضى جمهور المتفرجين ·· ولقد اختلف الباحثون فى تفسير كلمة «قراقوز» التى ادركهـــا التحـريف العـامى الى (أراجوز) بعد أن تخلصت من مدلولها فى الخايلة واكتسبت مؤدى جديدا يعنى به « نمط عروس متطور » ·

وقد انتشر الأراجـوز المصرى متأثرا « بالقره قوز » التركى الذى أثر أيضـا فى أعمال فنانى الشام ، وامتد عبر مصر حتى شمال أفريقيا مع اختلاف الموضوعات التى تناسب كل بيئة ·

والأراجوز تعريف مصرى عامى للكلمة التركية « قره قوز » التى تتكون من مقطعين « قرة » وتعنى « أسود » و « قوز » بمعنى « عين » ومعناهـــا الاجمالى ذات العين السوداء ٠

ويفسر البعض العين الســـوداء بأنهـــا العين المتشائمة التى ينظر من خلالها للواقع بتشاؤم ٠ بعين رافضة وناقدة للموضوعات الاجتماعية ٠٠

والبعض ينسب سواد العينين الى تلك القبائل التى وفدت الى العالم الاســـلامى وكانت عيونهم ســـوداء اللون ، ويقال أن شـــخصية الأراجوز غجرية ٠ والبعض الآخر يعتقد أن كلمة الأراجوز هى تحريف لكلمة « قراقوش » اسم « بهاء الدين قراقوش » ٠ أحد وزراء صلاح الدين الأيوبى ، وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية ٠

وهناك تعريف آخـــر يقول أن « قرة » بمعنى الميدان وأن « قوز » تعنى الكبير ٠٠ فيكون لفظ قره قوز يعنى (الميدان الكبير) ٠

وعلى كل حال فان عرائس القفـــاز تختلف خصـــائصها عن عرائس خيـــال الظل ، ومهما اختلفت مشكلة النشـــأة والتعريف ، الا أنه فن ارتبط بالبيئة المصرية ، وبأعماق الشعب والتعبير عن مشاعره وقضاياه كما أنه تجسيد لبساطة وحـــكمة الشعب العربى وتعبيرا عن افـــكاره وأذواقه ، واتجاهاته الفكرية فى نقد الأوضاع وقد اشتهر الأراجوز الشعبى فى عديد من البلاد وصارت له أعلام شهيرة تعنى مفهومات ثابتة ففى روســـيا القديمة اشتهر القرقوز البلدى بـــ (بتروشيكا) ، وفى انجلترا « بانش » Punch وفى ألمانيا « هانزفيرشت » [illegible] ، وفى فرنسا « بولشينل » Polichinelle ، وفى تشيكوســـــلوفاكيا « كاشـــــبارك » Kasparek ، وفى اليونان « كارجيوريس » Karagioris

ونظرا لأهمية دراســـــة الأراجوز كدمية قفاز لعبت دورا هاماً فى العروض المسرحية ــ الشعبية للأطفال والكبار ٠ علاوة على أهمية الأراجوز ــ فى حد ذاته ٠ كرمز فنى من رموز الابداع الشعبى فقد اتجه الباحث الى وضع استبيان مبدئى يستعان به فى جمع مادة علمية ميدانيـــة موثقـــة لمحاولة استقراء هذا الفن بالاضافة الى ما تتضمنه الكتب والمراجع من معلومات عنه ٠ وقد حرص الباحث باشراف أســـتاذه الأســـتاذ / صفوت كمـــال على وضـــع مشروع استبيان لهذا الموضـــوع الفنى الهام بأمل أن يتعاون عدد من الباحثين فى أكثر من مكان فى جمع مادته ، وكذلك يأمل أن يسترشد بها باحثـــون آخـــرون فى دراسة هذا الفن الذى لا تتوافر عنه ــ الى الآن ــ دراســـة وافية شاملة تحدد معالمه ومكوناته ، ودوره فى الحيـــاة الفنية والثقافية الشعبية بصفة عامة ٠

ويأمل الباحث أن يعاونه غيره على امكانية تنفيذ مشروعه هذا من خلال امداده بما يمكن من معلومات موثقة أو بيانات يسترشد بها فى بحثه ، وأن تتضافر جهود غيره من الباحثين مع جهده المحدود فى تحقيق دراسة ميدانيـــة شاملة عن الأراجوز كدمية لها تاريخ مميز فى الابداع ، ولها مكانتها الخاصـــــة فى فنون العروض المسرحية والابداع الدرامى الشعبى ٠

وعلى جامع المادة الشعبية أن يلتزم بالاستبيان فى جمع المادة اذ أنها هى الأســـاس فى التحليل والدراسة ، ووسيلة من وسائل تأكيد صدق المادة وأى خطأ يقع فيه جامع المادة قد يؤثر فى تحليل المادة والتعرف على مكوناتها كابداع فنى شعبى ، وعلى الباحث أن يعرف جيدا أن دقته ومثابرته فى جمع المادة الفولكلورية هى أهم ما فى العمل الميدانى نفسه ٠ والباحث المدقق الواعى بطبيعة مادة بحثه قد يعثر على مواد أو معلومـــات لم تـــدون فى الاستبيان الذى يستعين به فى عمله ٠ بل قد يصادف جوانبا هامة ونادرة فى مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولهـــا الاستبيان ٠٠٠

١ ـ مكان منطقة البحث •

٢ ـ تاريخ جمع المادة •

٣ ـ موضوع المادة •

٤ ـ اسم الشخص مصدر المعلومات ، وعصره •

٥ ـ مهنته ، ودرجة تعليمه ، وثقافته •

٦ ـ الى أى زمن يرجع تاريخ دمى الأراجوز (دمى القفاز) ، ومن اشــهر الفنانين القدماء « من صانعين ولاعبين » ؟ •

٧ ـ كم عدد الأشخاص الذين يعملون فى الصناعات المرتبطة بصناعة دمية القفاز ؛ وما نوع مهنتهم (رسام ـ نجار ـ ترزى ـ فنان ••• الخ) ؟ •

٨ ـ ما أنواع المواد المستخدمة فى صناعة الدمية ••• اشرح ذلك ؟ •

٩ ـ هل توجد عائلات متخصصة فى صنع عرائس دمية القفاز ؟ •

١٠ ـ من الذى يقوم بصنع هذه الدمى • اللاعب أم أشخاص آخرين ؟ •

١١ ـ هل يعمل الرجال فقط أم النســـاء فقط أم الاثنين معا فى صناعة الدمى ؟ وما نوع العمل الذى يقوم به كل منهم ••• ؟

١٢ ـ هل يوجد صانع معين مشهور ؟ •

١٣ ـ هل توجد عرائس خاصة لا تصنع الا فى حالات معينة ؟ •

١٤ ـ هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل عروسة ؟ •

١٥ ـ هل العرائس يختلف صنعها فى كل فصل من فصول السنة ؟ •

١٦ ـ ما الألوان التى تستخدم فى تزيين الدمية • وما رمزية كل لون ؟ •

١٧ ـ هل تلون رأس العروسة بعد ارتدائها الملابس أم قبل الارتداء ؟ •

١٨ ـ ما الأدوات المستخدمة فى الرسم والدهان أو الزخرفة باللون ؟ •

١٩ ـ من أين يحصلون على هذه الأدوات •• هل يصنعها بنفســه أم يشتريها •• وممــن ؟ •

٢٠ ـ هل كل لاعب يزخرف ويلون عرائسه بنفسه ؟ أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين ؟ •

٢١ ـ هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ، ولكل مناسبة ؟ •

٢٢ ـ هل تضاف للدمى حليات للزينة أو للتجميل ، ما هى ؟ • وهل لذلك دلالة اجتماعية أو مدلول فكرى أو خرافى ؟ •

٢٣ ـ هل توجد كتابات خاصة على عربات الأراجوز ؟ وما هذه الكتابات ؟ •

٢٤ ـ من الذى يرسم على عربة الأراجوز •• هل هو متخصص ؟ •

٢٥ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال عند البدء فى العمل ؟ •

٢٦ ـ هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟ •

٢٧ ـ هل توجد عبارات خاصة أو أغانى خاصة أثناء الانتهاء من كل عرض ؟ ٠

٢٨ ـ فى أى فصل من الفصول يعمل الأراجوز أكثر ٠٠٠ ولماذا ، وما المناسبات التى يظهر فيها ؟ ٠

٢٩ ـ ما نوع العروض التى يمثلها فى الفصول ، أو مناسبة من المناسبات ، أكثر من غيرها ؟ ٠

٣٠ ـ صف أنواع العروض وصفا تفصيليا ؟ ٠

٣١ ـ ما أشهر هذه الفصول أو العروض ولماذا ؟ ٠

٣٢ ـ ما العروض التى تشتهر بها دمية الأراجوز ؟ ٠

٣٣ ـ اشرح مراحل عمل كل عرض من هذه العروض ؟ ٠

٣٤ ـ اشرح الأدوات التى يستخدمها فى كل عرض ؟ ٠

٣٥ ـ ما أسهل العروض فى طريقة الأداء التى يستخدمها اللاعب ؟ ٠

٣٦ ـ هل توجد عروض ذات سمات خاصة ، دينية مثلا ؟ ٠ ما هذه العروض ومناسبة أدائهـا ؟ ٠

٣٧ ـ هل توجد عروض مرتبطة بفئات الأعمار ٠ للأطفـال ـ للصبية ـ للشـباب (بنين وبنات أو بنين أو بنات فقط) ـ مسنين ؟ ٠
ما هذه العروض حسب فئات الأعمار وما طريقة الأداء ومناسبته ؟ وهل تختلف كل طريقة حسب السن ؟ ٠

٣٨ ـ هل توجد عبارات ومصطلحات خاصة لا يفهمها الا أرباب المهنة ـ ما دلالاتها وما سبب ذلك ؟ ٠

٣٩ ـ هل توجد أعمال مرتبطة بأحداث معينة أو خاصة بأشخاص معينين من الأهالى أو الحكام ـ أو أبطال شعبيين ٠٠٠ ما هى ؟ ومن هم ؟ ٠

٤٠ ـ هل توجد انواع من العروض مقصـــورة على حرف معينة ٠ صياد ـ حداد ـ عامل ـ فلاح ـ مدرس ٠٠٠ الخ ٠٠ وما هى ؟ ٠

٤١ ـ هل توجد عروض خاصة تحكى قصة معينة يرويها الأهالى ؟ ٠

٤٢ ـ هل توجد عروض شعبية نازحة من مناطق أخرى ٠٠ ما هذه العروض ومن أين أتت ؟ ٠

٤٣ ـ هل حدث تغيير محلى فيها ٠٠٠ ما هو ؟ ٠

٤٤ ـ هل هناك أعمال لا ينساها الأهالى ـ ما هى ؟ ولماذا لا ينسوها ؟ ٠

٤٥ ـ هل يتذكر الأهالى أشهر الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ ٠

٤٦ ـ ما أشهر أعمال الفنانين الذين يؤدون العروض الفنية ؟ ٠

٤٧ ـ هل يحتاج اللاعب الى تدريب وتمرين قبل العرض ؟ ٠ وما المدة التى يحتاجها اذا كان يتدرب ؟ ٠

٤٨ ـ كم عدد العروض التى يمكن أن يؤديها اللاعب فى اليوم الواحد ؟ ٠

٤٩ ـ ما طرق الأداء التى تؤدى بها حركات دمية القفاز ؟ ٠

٥٠ ـ كم فرد يشترك فى الأداء ٠ من هم ٠ وما دورهم ؟ ٠

٥١ ـ هل يوجد لاعبون مشهورون بأداء معين ٠ من هم ؟ ٠

٥٢ ـ هل توجد حركات يتبادل أداءها اثنان أو يتبادلان فقراته وهل هم رجـــال ؟ أم نساء ؟ ، أم رجل وامرأة ؟ ٠

٥٣ ـ هل توجد حركات ساخرة هزلية ـ ما مناسبة أداءها ـ ومن يؤديها وكيف ؟ .

٥٤ ـ هل يعمل الرجال فقط أم النساء فى تحريك دمية القفاز أم الاثنان معا ؟ .

٥٥ ـ هل يوجد لاعب مشهور ـ من هو ؟ .

٥٦ ـ ما المصطلحات التى يستخدمها الأهالى للتعبير عن ـ الدمية ـ اللاعب ـ المجموعة التى تساعد على أداء العمل ـ كورس ـ جوقة .. الخ ؟ .

٥٧ ـ اشرح معانى الكلمات ذات الدلالات المحلية ؟ .

٥٨ ـ هل توجد أسرار فى المهنة لا يبوح بها اللاعب . وما السبب ؟

٥٩ ـ ما المعايير التى يستخدمها الأهالى للحكم على العروض بأنها جيدة أو ذات مستوى فنى ؟ .

٦٠ ـ ما المقاييس التى يحدد على أساسها مستوى العمل من حيث الأداء ـ الصوت ـ الملابس ؟ .

٦١ ـ هل للاعب أو الصانع تلاميذ . كم عددهم . كم من الوقت يعمل التلميذ ؟ .

٦٢ ـ ما طرق اخراج صوت دمية القفاز ، مع وصف الأدوات التى تساعد على ذلك ؟ .

٦٣ ـ هل يصاحب العرض آلات موسيقية . ما هذه الآلات ، ومن الذين يقومون بذلك ؟ .

٦٤ ـ هل يمكن الاستفادة بالأراجوز فى تعليم الأطفال ؟ .

٦٥ ـ هل هو وسيلة جادة للتعليم أم ليس له فائدة ؟ .

٦٦ ـ هل هو وسيلة جادة للتعبير عن لسان الشعب ؟ .

٦٧ ـ هل حل مسرح العرائس محل الأراجوز ؟ .

٦٨ ـ هل يمكن استخدام مسرح العرائس فى الحارة المصرية والقرى ؟

٦٩ ـ ما أسباب اختيار الأراجوز الحارة المصرية والريف ؟ .

٧٠ ـ هل يمكن اعادة حرفة الأراجوز ـ كيف ؟ .

٧١ ـ هل يمكن نشر فن الأراجوز بين طلبة المدارس ـ كيف ؟ .

٧٢ ـ هل يمكن تطوير فنون الأراجوز وجعله شخصية حية على المسرح ؟ .

٧٣ ـ هل يمكن تحريك الأراجوز (بدل القفاز) بالخيوط (عروس ماريونيت) ؟

٧٤ ـ هل يمكن جعل العرض يتضمن شخصيات أكثر من شخصية (الأراجوز) ؟ .

٧٥ ـ هل يمكن جعل العرض يتضمن شخوصا حية فى حوار مع الأراجوز ؟ .

٧٦ ـ ما المقترحات التى تساعد على احياء هذا الفن ؟ .

المراجـــع :

(١) ابراهيم حمادة . خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال . المؤسسة المصرية العامة « وزارة الثقافة والارشاد القومى » .

(٢) أحمد المتنبى ، أحمد نجيب . مسرح العرائس . القاهرة . مطابع الأخبار ١٩٨٢ .

(٣) أحمد رشدى صالح . المسرح الشعبى . مجلة الفنون الشعبية . القاهرة . العدد ٢٣ ـ ١٩٨٨ .

(٤) أ. صفوت كمال . أستبيان الفخار . مجلة الفنون الشعبية . القاهرة . العدد ٢٣ ـ ١٩٨٨ .

(٥) أ. صفوت كمال . استبيان الأغانى . مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى . الطبعة الثانية . وزارة الاعلام الكويتية . ١٩٧٣ .

(٦) مختار السويفى . خيال الظل والعرائس فى العالم . دار الكتاب العربى ١٩٦٧ م .

آلة الطنبورة في قطر

فيصل التميمي

تنتمي هذه الآلة الى فن الطنبورة .. هذا الفن الذى يندرج تحت ما يسمى بقسم الفنون النازحة (١) .. وفن الطنبورة نزح للخليج من أفريقيا بحكم التبادل التجارى قديما بين أهالى وتجار الخليج وأهالى أفريقيا .. خاصة جزيرة زنجبار التى كانت مصدرا لغالبية الفنون النازحة .

ماهية الطنبورة ومدى ارتباطها بآلة السمسمية :

تختلف آلة الطنبورة اختلافا كليا عن آلة السمسمية « موضوع المهرجان » وتلتقى معها في نقطة واحدة وهى الشكل فقط .. ومع ذلك فان هناك نقاط اختلاف كثيرة نحددها فيما يلى :

(أ) **من حيث الحجم** فان حجم الطنبورة أكبر من حجم السمسمية .

(ب) يستطيع عازف السمسمية **مسك الآلة بيد واحدة والعزف عليها** ، وعليه فانه يستطيع السير بها أو الوقوف ان اقتضى الأمر .. بينما لا يستطيع عازف الطنبورة العزف عليها دون أن يكون جالسا نظرا لثقل وزنها .

(ج) **الصوت :** تختلف نغمة الصوت فى كل آلة ـ فتصدر السمسمية الأصوات الحادة بينما تكون الطبقات الغليظة هى ميزة الطنبورة .

(د) **عدد الأوتار :** عدد أوتار آلة الطنبورة ستة أوتار ، ولم تظهر أية محاولة لزيادة هذه الأوتار كما حدث لآلة السمسمية ، وذلك حفاظا على هذه الآلة من التحريف فى حين أن العدد الأصلى لآلة السمسمية هو خمسة أوتار .

(هـ) **المقام الموسيقى :** تضبط آلة الطنبورة على السلم الخماسى المعروف فى أفريقيا بالاستغناء عن درجتى   أو الاستغناء عن الدرجة الثالثة والسادسة عند تصوير المقام على أى درجة أخرى ، مع ملاحظة أن يكون المقام المستخدم هو (دو ماجير) فى اننى استمع الى درجة النصف بيمول فى آلة السمسمية .

(و) **صناعة الأوتار :** أوتار الطنبورة مصنوعة من أمعاء الحيوانات ، ولذلك فانها تصدر الأصوات الغليظة التى تشبه الكونترباص .. بينما صنعت أوتار السمسمية من مادة قد تكون سلكية .

(١) كاتب هذا البحث عن (آلة الطنبورة فى قطر) هو الأستاذ/فيصل ابراهيم التميمي ، رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية .

(ز) **ريشة العزف :** يعتمد عازف الطنبورة على جزء من قرن الحيوان وغالبا ما يكون السنور للعزف وذلك لامكانية اخراج الصوت ·· بينما يعتمد عازف السمسمية على شيء آخر ·

(ح) **مفاتيح الأوتار :** فى الطنبورة تستخدم القطع القماشية التى تلف حول رقبة الآلة متضمنة الأوتار ·· بينما تكون المفاتيح المستخدمة فى السمسمية خشبية أو من العاج ·

(ط) **صندوق الصوت :** يتراوح قطر هذا الصندوق فى آلة الطنبورة بين ٣٠ ــ ٤٠ سم ، ويسمى « منجب » ، ويكون وعاء نحاسيا يغطى بالجلد بعد تجفيفة ·· أما صندوق السمسمية فانه على ما شدهدنا من الخشب ، وصغير الحجم ·

(ى) **طريقة العزف :** يضع العازف أصابعه الخمسة على جميع أوتار آلة الطنبورة ويترك الوتر الذى يريد اظهار صوته ·· وأعتقد أنها نفس طريقة العزف على آلة السمسمية · ومن الأمور الجانبية الأخرى هى اهتمام العازف بآلته فيقوم بتجميلها واضافة بعض الزخارف عليها وذلك لشد انتباه الحضور ·

الآلات المصاحبة للطنبورة :

لكى يتكامل الشكل الفنى للطنبورة فلابد من وجود بعض الآلات الأخرى التى تبرز هذا الفن ·· وهناك عدد من العناصر التى لابد من توافرها مثل :

(أ) **المنجور :** قطعة خام أو قماش يصل عرضها الى ٣٠ سم ، تلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز تصدر فى حالة ارتطامها ببعضها أصواتا ايقاعية تعمل على تعميق حالة الطرب والانسجام لدى المغنى والفريق الفنى ·

(ب) الطبول ·· وعددها يتراوح بين أربعة الى ستة طبول ذات شكل موحد ·· وهو عبارة عن وعاء من الصفيح تثبت فى أعلاه قطعة الجلد التى تصدر الأصوات الايقاعية ·

الرقص المصاحب :

يكون هناك راقصان يرتديان المنجور يقفان امام صف الايقاع الجالس على الأرض ويتوسطهم عازف الطنبورة ·· ويكون صفين متقابلين لترديد حركة معينة مع نهاية ترديد كل بيت يتحرك أحد الصفوف ناحية الصف الآخر ·· وتتوالى العملية بالتناوب بين الصفين حتى يحدث ما يسمى بالكسرة (التى سنتناولها فيما بعد) حيث يتغير شكل الحركة بحيث يلتقى الصفان فى منتصف الميدان لترديد حركة مكانية تختلف عن الحركة الأساسية وهى شبيهة بطرق الأرض باسلوب متعمد ·· والاعتقاد السائد مع ذلك أن القصد من هذه الحركة هو استدعاء الجان ، حيث أن المجاميع قد قدمت له مراسم الترحاب من خلال الأغنية وحان وقت استدعاؤه ·

وأخيرا يتم ترديد الزخرفة الايقاعية بواسطة « **الكف** » الصفقة الخليجية المعروفة بعد انطلاق أحد الراقصين بتعبير «هوبيل المالى» ·· وهو لفظ يقصد منه شحذ الهمم واستنفارها ·

بعد ذلك يعود الصف الى مكانة الأصلى لاكمال اللوحة منذ بدايتها حيث يستمر العزف والغناء ثلاث أغانى متواصلة فى فترة تصل من ٢٠ الى ٣٠ دقيقة ·

الغناء :

بعد اصدار بعض التقاسيم على الطنبورة ينطلق الايقاع المصاحب ثم يبدأ المغنى بالغناء وترديد البيت الأول ، وبعد الانتهاء ترد عليه المجموعة ثم يرد المغنى بالبيت الثانى ·· وتجيبه المجموعة بالبيت الأول ، وهكذا حتى نهاية كلمات الأغنية عندها يحدث ما يسمى بالكسرة ·· والكسرة هى ترديد النصف الثانى من البيت الأول « المذهب » باللحن الخاص بهذا الجزء ·· وتسمى هذه الكسرة الأولى ·· تعقبها الكسرة الثانية ·· وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الأولى ·· ثم الكسرة الثالثة وهى ترديد النصف الثانى من الكسرة الثانية ثم يتوقف الغناء لترديد الكف ولاعطاء عازف المنجور فرصة الابداع · ويرتبط عدد الكسرات بحجم البيت الغنائى الأول « المذهب » فمن الممكن ان تكون هناك أغنيات عدد الكسرات بها واحدة فقط ·· وهناك أيضا بعض أغنيات الطنبورة التى تختتم بما يسمى بالتوشيحة وهو بيت غنائى متعارف عليه لحنيا يؤخذ من نفس كلمات الأغنية ·

الألوان الغنائية للطنبورة :ــ

تبدأ الطنبورة عادة بما يسمى بالتهليلة ، وهى لون ايقاعى يختلف عما سواه وغالبا ما تكون

الأغاني المصاحبة لهذا اللون هي الابتهالات الدينية .. ثم فن الطنبورة وهو الفن الرسمي لهذه الآلة ، وله شكل ايقاعي مختلف يتميز بالحيوية ولـــه أيضا أغنياته الخاصة به ثم هناك ما يسمى « الخيط والمنجور» ، والخيط يقصد به هنا الأوتار والمنجور هو ما تحدثنا عنـه ·· وتتم هـذه العملية دون مصاحبة أى آلة ايقاعية ، والغناء يصدره المغني · ومن الممكن أن يكـون معـه بعض المـرددين ·· ويستخدم هذا النوع غالبا مع الزار ·

اضافة الى أن فنون القادرين قد أدخلت الطنبورة في كثير من أشكالها وذلك لارتباط الفنين بالزار·

أما الازمنة الايقاعية المصاحبة للطنبورة فانهـا أختلفت اختلافا كبيرا عن الشكل الافريقي بعد أن تأقلمت مع الروح الخليجية ، خاصة في السنكبات الايقاعية المعروفة في ميزان $\frac{3,\ 6}{4,\ 8}$ وهي الأزمنـة الايقاعية المصاحبة للطنبورة ·

كلمات الأغاني المصاحبة للطنبورة :

هناك العديد من الأغاني منها العربي ومنهـــا ما هو قادم معها ·· ونظرا لعشق أهالي الخليج لهذه الفنون فقد تم تغيير الكثير من المصطلحات الخاصة بهذه الأغاني اضـافة الى ابداع وابتـكار أغاني عربية كاملة وذلك بحكم التفاعل ·

فمن الأغاني النازحة :

استغفر الله ياكامي والله

سنجه طويلة سنونة مياه

هي ياكاميدا لله

سوق خدم سوف بلدياه

وبعد الاستفسار عن هذه الكلمات قيـل أن القصد منها هـو التغزل بالفتيـات اللاتي يتميزن بطول القامة وسن الشباب ·· وانهن من أفضـل فتيات الكون :

سنجه طويلة ــ طول القامة

سنونة مياه ــ سن الشباب

خدم ــ فتيات

بلدياه ــ بلدي

هي يا مناه لا اله الا الله يا مناه

امر الله جارى يا مناه

لبس الخلاخل يا مناه

« مناه هي فتاة اسمها منى »

كذلك أغنية : غزير الماى يا جويزه

امي وابويه في السواكن

« الجويرة هي الجارية ــ السواكن منطقة ما »

أيضا أغنية

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

طرقنا باب مولانا كريما ليس ينسانا
وصدقنا بما جانا ··· الخ

أما الأغراض الغنائية : فانها تتمثل في الغزل العفيف ·· الابتهال الى الله بالرجاء · وذلك يوضح مدى ارتباط الانسان الخليجي بالله سبحانه وتعالى ·· وتتنـاول أيضـا التغني بالوطن ويرمـز لـه بالمحبوبة ·· اضافة الى اهتمامها ببعض القصص والأساطير ·

الملابس المصاحبة : ــ

يتم استيحاء كافة الملابس من البيئة المحلية مثل الفترة والثـوب ويتم الاستغناء عن العقال أثنـاء أداء هـذا الفن ·· وكذلك يجب ان يكـون كـل مشارك حافي القدمين لاعتقاد سائد وهو أن الجن يحضر معهم هذه الجلسة الفنية والجن يغضب من مرتديي النعل ·

وفي حالة سقوط أحد الحضور مصاباً بالزار أو الجان فانه يغطى بقطعة قماش غالبا ما تكون خضراء اللون ·· أو بيضاء اللون ·

ويتم تكريم كل شخص يدخل الى مكان اقامة واحياء هذا الفن بالبخور والجاوى واللبان ، وهي مسميات لبعض العطور الشعبية ·

تطوير الفنون الشعبية :

ان التطوير لفظا يعني التغيير الى الأفضل ــ وبما أن الفنون عموما عمليـة تخضع للذوق فان لفظ التطوير هنا غير صالح ، اضافة الى أن أى عبث أو خدش بالتراث بحجة التطوير عملية ممقوتة لأنها

تجني على أحاسيس ومشاعر من أبدع هذا الفن وابتكره ٠٠ لكن يمكن الاستعاضة عن ذلك بالابتكار والابداع اعتمادا على مؤصلات تراثية خاصة بكل فن ٠

واعطى مثالا على ذلك ٠٠ فنون البحر فى الخليج ٠٠ هذه الفنون تعبر عن ملاحم بطولية عاشها أجدادنا لتأمين لقمة العيش اليومية ٠٠ وعاشوا فى صراع مرير مع الزمن ، ومع ربان السفينة « النوخذه » ومع البحر ٠٠ فأحس هذا البحار بالظلم والقهر الواقع عليه من هذه الظروف حيث تستغرق رحلة الغوص طيلة أربعة أشهر يقضى معظمها تحت البحر فى عمق يصل من ٢٠ الى ٢٥ مترا للبحث عن المحار الذى قد يحتمل وجود اللؤلؤ فيه من عدمه ٠٠ فعندما يأتى هذا الانسان ويعبر بالغناء فانه يعبر عن هذه الفكرة التى لا يستطيع البوح بها خوفا من بطش (النوخذه) ٠٠ ونأتى هنا ونحن فى عصر الرفاهية لنضيف ونحرف هذا الفن بحجة التطوير ٠

هذه نبذة عاجلة وموجزة عن فن الطنبورة ٠ هذا الفن القادم من أدغال أفريقيا ٠٠ وأرجو أن أكون قد اعطيت ولو صورة بسيطة عن هذا الفن ٠

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

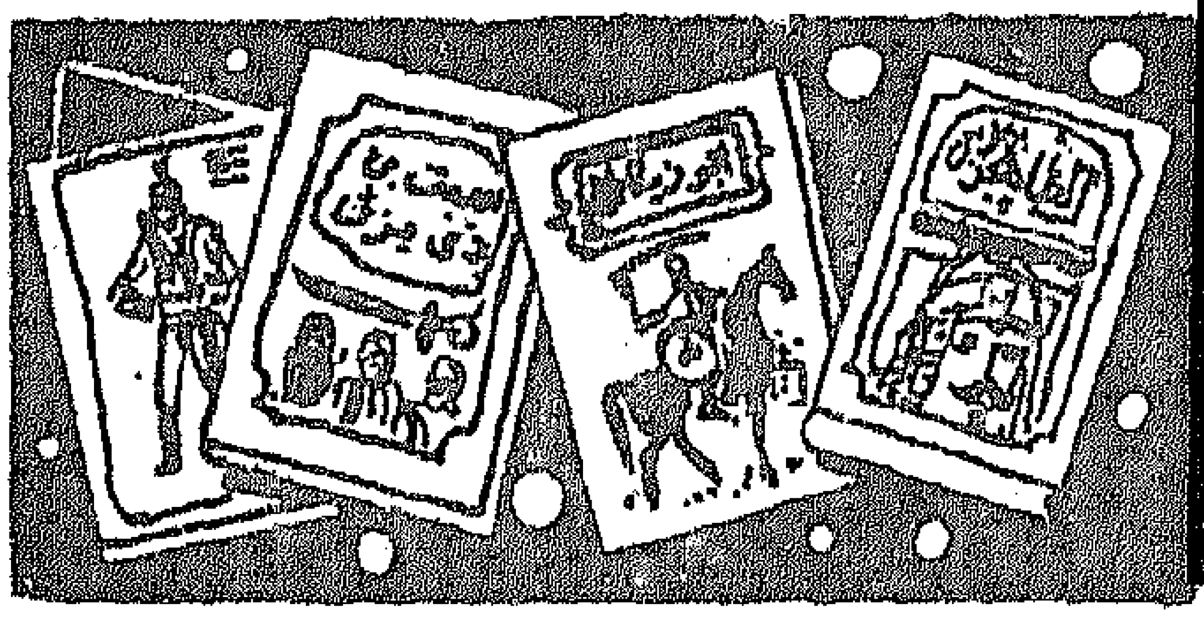
تصدر كل ثلاثة شهور

عن

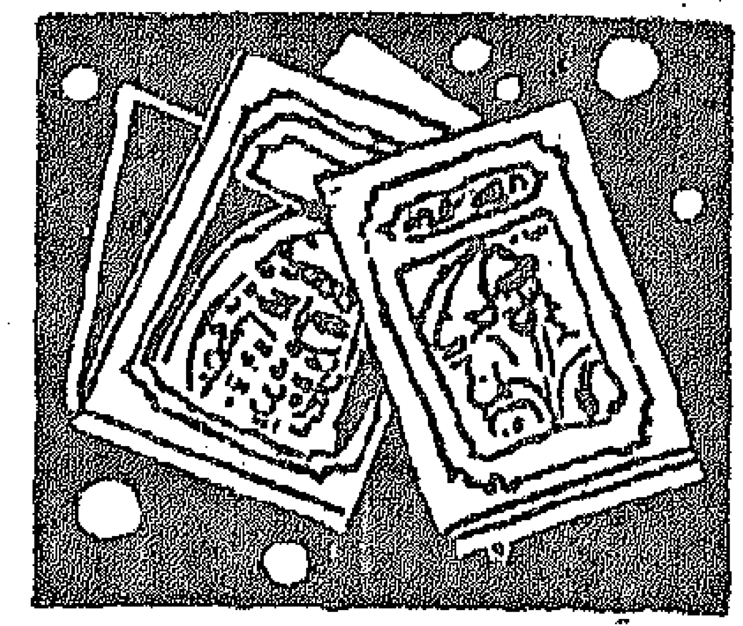
الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



مكتبة الفنون الشعبية



النوبيون فى مصر

(ملاحظات عن فن العمارة النوبية)

تأليف: هورست جاريتز　　　ترجمة: سيد جاد

كلمة عن الكتاب (١) :

منذ بداية اقامة السد العالى ١٩٦٠ ، ومع تنبه مصر والعالم للتراث الحضارى الذى كان يوشك على الغرق ، سارع كثير من الباحثين الى ارض النوبة للبحث والتسجيل والتوثيق لانقاذ آثار النوبة واعادة توطين النوبيين ٠

وكما تقول الدكتورة ليلى الحمامصى مدير مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وقتئذ فى تقديمها لهذا الكتاب [النوبيون فى مصر] :

« أنه لمن دواعى السخرية والحزن فى الوقت نفسه ان انهيار النوبة الذى كان وشيك الحدوث كان الفرصة لكثير منا لنتعرف على الحضارة النوبية التى وهبت ابناءها كل هذا الثراء الداخلى الذى جعل فى مقدورهم الاحتفاظ بالانسجام الروحى وخلق الجمال من حولهم بأقل موارد مادية » ٠

فى هذا الاطار قامت بعثة من مركز الأبحاث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بعملية مسح اثنولوجى شامل لمناطق النوبة الثلاث : الكنوز فى الشمال ، والعرب فى الوسط ، والفاديجا فى الجنوب ـ وايضا للمقيمين بالمدن الكبرى كالقاهرة والاسكندرية من النوبيين ، وكذلك أهل النوبة الذين سبق ان هاجروا بعد بناء خزان اسوان « وتعلياته المتعاقبة » خاصة أولئك الذين توطنوا فى قرية دار السلام شمال أسوان ٠ وقد اشترك فى هذه الدراسات الاجتماعية عدد من الأساتذة المصريين والأجانب باشراف عالم الانثروبولوجيا الأمريكى الدكتور روبرت فرنيا (مؤلف هذا الكتاب) وذلك خلال الفترة من (١٩٦٠ الى ١٩٦٥)

---

(١) من مقال للمترجم / سيد جاد بمجلة « الهلال » ابريل ١٩٨٧ من ص ٩٦ الى ص ١٠٧ عرف فيه بالكتاب عارضا ومحللا لمحتوياته ٠

ويعد الكتاب وثيقة فريدة لأسلوب حياة النوبيين في مواطنهم وصورة حيـة متكاملة للحضارة النوبية • ويتميز الكتاب بالوحدة الموضوعية التي ارتكزت على رؤية المؤلف لطبيعة الحضارة النوبية بما تحمله من قيم وأسـاليب فنية مكنت النوبيين من استخلاص قوت الحياة من بيئة محدودة الموارد الطبيعية ، كما مكنتهم من التعايش السلمي على مر التاريخ والتكيف في مواجهة التغير مع الاحتفـاظ في الوقـت نفسـه بأصالتهم وهويتهم •

من هذه النظرة لأهمية النوبيين باعتبارهم انموذجا للتكيف السلمي في مواجهة التغيير ـ ينطلق المؤلف للبحث في مقومات هذه الحضـارة ويربطها بالماضي والجذور واللغة والبيئة ونظـام الحكم بالمعنى الشامل ويركز في كل منطقة على الظاهرة التي تبلور أسلوب حياة النوبيين فيها من جميع النواحي الاجتماعية والاقتصادية والدينية : كالاحتفال بالزواج عند النوبيين الفاديجا في الجنوب ، والاحتفـال بموالد الأولياء والمشايخ عند النوبيـين الكنوز في شمال النوبة • كما أفرد فصلا كامـلا لتجربـة الهجرة الى المدن الكبرى وحياة النوبيين فيها • وفي نهاية الدراسة يتحدث عن مستقبل النوبيين والحضارة النوبية من وجهة نظره •

يتميز الكتاب أيضا بتزويده بمجموعة كبيرة نادرة من الصور الدالة (١٢ صورة ملونة) و (٨٢ صـورة أبيض واسود) التقطها المصـور الفوتوغرافي السويسري جورج جيرستر الذي شارك روبرت فرنيا الأقامة والترحال داخل بلاد النوبة القديمة لمدة أربع سنوات •

واستكمالا لموضـــوع الكتاب تضمن ايضا دراســة قيمة عن العمـارة النوبية للمهندس المعماري السويسري هورســت جاريتز قام بها على حدة ضمن بعثة المعهد السويسري للآثار بالقاهرة لتصوير وتسجيل آثار النوبة اعوام ٦٣/٦٤ و ٦٥ حيث تناول المؤلف بالوصف والصور والرسوم التخطيطية طراز العمارة النوبية في النوبة الجنوبية والشمالية من خلال ثلاثة عشر انموذجا من المنازل وربط تصميمها باعتبارات اساسية كطبيعة المكان والمناخ وظروف الناس الاقتصاديـة وتركيبتهم الاجتماعيـة الـخ ••• وهو الجزء الذي سنقوم بتقديمه وترجمته للقارىء في هذا العدد من « الفنون الشعبية » •

تقول الدكـتورة ليـلى الحمامصي عن البيوت النوبية : « رغم ما لآثار النوبة من أهميـة ، خاصة معبدي أبو سمبل ، الا أن البيوت النوبية الجميلة على امتداد ضفتي النيل كانت بالنسبة للكثيرين هي الاكتشاف الحقيقي •• كانت هذه البيـوت مفاجـأة وكشفا » ••

***

خاض فن العمـارة النوبيـة نهضـة عظيمة في النصف الأول من القرن العشرين • كانت المنازل جيدة التصميم ، رحبة المساحة ، مريحة ، بنيت بالحجر أو الطين اللبن ، وطليت وزينت بتفاصيل تم تنفيذها بقوالب الطوب • اثارت هذه المنازل اعجاب كثير من المعماريين المصريين والأجانب الذين رحلوا وعملوا في النـوبة قبل أن تمحو بحيرة ناصر كل أثر للقرى النوبية هناك •

كانت أشكال العمارة النوبية نتاجا لعدة عوامـل • عندمـا نتمعن في نمـاذج الرسوم التخطيطية للمنازل وصـورها الفوتوغرافيــة ، ندرك أن هنـاك اعتبارات اساسيـة في التصميم كالطبوغرافيـة ،والمناخ ، وكذلك ظروف الناس الاقتصادية وتركيبتهم الاجتماعية • في النوبة الجنوبية ، وطن الفاديجا ، ظلت هناك ارض كافية في العشرينيات والثلاثينيات ، عندما شيدت تلك البيوت ، ليقوم الناس بزراعة البلـح وجنيه ، كما كانوا يفعلون في المـاضي • كان مازال هناك على ضفـاف النيل الأكثر ارتفاعا هضاب واسعة الى الدرجة التي مكنت الفاديجا من بناء واعادة بناء بيوتهم ،

مستخدمين نفس تخطيط المنازل المتوارثة الأكثر قدما ، ونفس الاتجاه الشرقى الغربى القديم ، حيث تواجه مقدمة المنزل نهر النيل دائما • كانت المنطقة لازالت فى حالة اقتصادية جيدة • ومازال بعض البنائين والنجارين والاخصائيين فى حرفة البناء مقيمين فى القرى • ولعل هذه العوامل جميعها تساعدنا فى تفسير ما تتميز به البيوت الجنوبية « طرازا » من ناحية كبر الحجم والتميز بصفة عامة •

أما منطقة الكنوز الشمالية فقد كانت مياه النيل تغمرها بشكل مطرد منذ أقامة الخزان الأول • ولم يتبق مع حلول عام ١٩٥٠ سوى قطاع أو شريط صخرى ضيق ما بين النيل والجبل ، وكانت فى الأصل منطقة أكثر اتساعا وامتدادا ، غنية بالزراعة وأشجار النخيل • وقد اضطر الناس الى نقل بيوتهم الى الخلف بعيدا عن النهر عدة مرات فى ظل ظروف صعبة نوعا ما • حالت ضفاف النهر الصخرية شديدة الانحدار دون ان يعيد الناس بناء بيوتهم على هضبات مسطحة بنفس الاتجاه القديم شرق — غرب • فقد صارت الامكانية الوحيدة أمامهم اللجوء الى تصميمات جديدة تتلاءم مع منحدرات الضفاف المتوازية مع النهر أى باتجاه شمال — جنوب • وربما يعزى النقص فى وحدة التخطيط وفى المظهر الخارجى للبيوت الشمالية (طراز ب) الى صعوبة الوضع الطبوجرافى • أضف الى ذلك أن كثيرين من أصحاب حرف البناء بالنوبة الشمالية قد اضطرتهم الظروف الى الهجرة الى المدن سعيا وراء الرزق ، مما حرم القرى من أنواع معينة من المهارات والخبرات •

ومن الملاحظ فى تصميم البيوت النوبية سواء الشمالية (طراز ب) أو الجنوبية (طراز أ) أن عامل المناخ قد روعى مراعاة دقيقة • ففى الشتاء يكون الجو باردا جدا مع هبوب رياح شمالية بصورة مطردة ، ولذلك بنيت الأماكن الآهلة بالحياة بحيث تواجه الجنوب والغرب كى تتلقى أقصى قدر ممكن من أشعة الشمس ومن ناحية أخرى ، بسبب حرارة الصيف التى تأتى من ناحية الجنوب والغرب ، فان جدران المناطق الآهلة بالحركة كانت مرتفعة بحيث تتيح بقعة ظليلة متصلة بالجدار نفسه • ولأسباب مشابهة كانت « السقيفة » أو الباحة المسقوفة بالحوش تشيد على الجانب الجنوبى الشرقى منه وتفتح على الشمال والغرب حتى تسمح بدخول النسيم الذى يأتى متأخرا مع المساء • وبهذه الطريقة توفر « السقيفة » مكانا أكثر احتمالا للمعيشة والنوم أثناء حرارة الصيف •

وكان المناخ مسئولا أيضا عن قلة النوافذ فى المكان الخاص بالأسرة • وقد ساعدت الفتحات الضيقة بأعلى الجدران على تهوية الغرف دون أن تعرضها لرياح الشتاء الباردة • وان كان هناك سبب آخر لقلة النوافذ هو طبعا الحفاظ على العائلة بعيدا عن نظر الجيران ، مع الاعتقاد بالتأثير السيىء للعين الشريرة ، وربما كانت هناك أسباب تاريخية أيضا لقلة النوافذ حيث كانت قبائل الصحراء قد اعتادت على شن غارات على المستوطنات لمهاجمة أهل القرى ونهبهم ، وربما كان ذلك الخطر يفسر أيضا ارتفاع جدران المسكن •

هناك أهمية مطلقة للمياه عند النوبيين فى المنازل الجنوبية حيث كانت توضع المياه فى الأزيار تحت السقيفة محمولة فى قواعد خشبية حتى تساقط قطرات المياه وتبرد فى الظل ، أما فى النوبة الشمالية فقد تحولت هذه القواعد الى عشش أو خصاص مياه صغيرة مسقوفة حيث كانت تستقر بها جرار المياه وكانت خصاص المياه مفتوحة اما على الشمال اذا كانت متصلة بالحائط الجنوبى للحوش ، أو مفتوحة على الشمال والجنوب للاستفادة بتيار الهواء الذى يساعد على تبريد المياه • وقد صارت تلك الخصاص أحد العناصر المعمارية المميزة فى معظم البيوت الشمالية (طراز ب) •

بعد بناء خزان أسوان الأول تناقص توريد الخشب عبر شمال النيل ، وربما كان هذا هو السبب فى العودة الى تشييد السقوف المقباة من قوالب الطوب الطينى ، التى غيرت تماما المظهر المعمارى لكثير من القرى الشمالية • أما فى المناطق الجنوبية ، حيث ظلت امكانية الزراعة ، فقد ظل الخشب متاحا لاستخدامه فى تشييد سقوف مسطحة •

تناقص الطين أيضا فى شمال النوبة ، حيث تزايد غمر المياه لضفاف النيل التى كانت قبل

ذلك أراض خصبة • وصار الطين نادرا الى درجة انهم كانوا يحملونه الى حيث الشواطىء الصخرية، عندما ينحسر مستوى الماء ، كى يستخدمونه كسماد فوق الأرض الحجرية ، ليشكل مسطحات حدائق صغيرة بالقرب من بيوتهم • ومن ثم أخذت حجارة البيئة تحل تدريجيا محل قوالب الطوب اللبن كمادة رئيسة فى تشييد الجدران وان ظلت رغم ذلك كميات قليلة من الطين تستخدم فى أقامة الجدران ، وفى زخرفة النوافذ والأبواب وفى أعمال معمارية أخرى ذات تفاصيل معقدة •

وقد وصف الأسلوب المتميز للنوبيين فى التصوير الجدارى وفى النحت البارز بالطين وصفا تفصيليا فى الأدب المكتوب • لكن ينبغى أن نوضح ان استخدام التصوير الجدارى فى تزيين المنازل فى الجنوب كان نادرا بينما كان استخدام الحفر البارز بالطين ، حتى لو كان متواضع الألوان ، هو الأكثر شيوعا • ربما كانت الديكورات والتصاوير الجدارية بوجه خاص ، أقل أهمية فى فن العمارة بالجنوب بسبب أن الطبيعة هناك ظلت تمثل خلفية جميلة غنية بالألوان ـ فهناك بساتين أشجار النخيل وبساتين المانجو والليمون ، وأشجار الأكاسيا المزدهرة والحقول الخضراء والرمال الذهبية • أما فى الشمال فلم يبق هناك سوى الصخور والرمال ، وبالتالى ازدهرت فجأة فى المنطقة فنون التصوير الجدارى ـ وتزيين البيوت ، والنحت الطينى البارز الملون من أجل تعويض الجمال الطبيعى •

وصارت الموتيفات أكثر تنوعا وغنى بالتفاصيل وقد انتصبت البيوت بألوانها الزاهية فوق الصخور الجافة العارية كأنها نوع من التحدى • كما لو أن الناس قد أجابوا على عالم الطبيعة المعادى بخلق عالم آخر أكثر جمالا ، عالم من اختراعهم هم ••

نماذج البيوت فى النوبة المصرية •

نستطيع تكوين فكرة عن فن العمارة النوبية الحديثة من خلال الوصف والرسومات التخطيطية لثلاثة عشر منزلا تم مسحها بين عامى ٦٤ ، ٦٥ بالنوبة المصرية ، بالرغم من أن البيئة محدودة المساحة جغرافيا ، وان هذه النماذج تتضمن بيوتا شيدت فقط خلال الثلاثين سنة الأخيرة قبل السد العالى •

لاشك أن تصميم الحجرات وطرق البناء ، وبعض الديكورات يمكن الرجوع بها الى تقاليد أبعد زمنا • لم تكن ظروف الحياة ـ قبل البدء فى أقامة الخزان قد تغيرت تغيرا كبيرا لفترة طويلة من الزمن فى هذا الجزء المنعزل من العالم ، وربما لم يحدث تعديل كبير للأفكار التى كانت سائدة عن فن العمارة •

كان السقف المقبى هو أحد الأشكال البارزة الموجودة لفن العمارة التقليدى • لو رجعنا الى عصور المصريين الفراعنة ، عندما وجد هذا الشكل فى النوبة لأول مرة ، نجد تلك السقوف فى العمارة الجنائزية خلال عصور « المرويين » ومجموعة أكس • وانتشرت السقوف المقباة بعد ذلك فى جميع أنحاء النوبة المسيحية ، واستخدمت فى الكنائس والبيوت على السواء •

بعد الفتح الاسلامى اختفت فيما يبدو السقوف المقباة من معظم انحاء البلاد فيما عدا المنطقة من دراو الى وادى العرب ـ شمال وجنوب الشلال الأول ، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت• ومع ذلك لم تكن السقوف المقباة شائعة ، كما قد يفترض المرء ، فى سنوات انشاء الخزان القديم فى أسوان (١٩٠٢ ـ ١٩١٢) • لكن فى الوقت الذى اضطر فيه السكان تحت ضغط ارتفاع المياه الى ترك منازلهم وبناء منازل جديدة على مستويات أكثر ارتفاعا ، عاد للظهور فجأة هذا النموذج من البناء كان على البنائين ، وقد قل توافر الخشب ، أن يلجأوا الى الطريقة القديمة فى أقامة السقوف المقباة بقوالب الطوب المصنوعة من طين النيل الذى حرقته الشمس • ويبدو أنهم تلقوا العون من دراو ـ حوالى ٢٠ ميلا شمالى أسوان ـ حيث كان قائما نموذج السقف المقبى وطريقة بنائه • كانت قوالب الطوب المعد خصيصا من الطين بمقاس حوالى ٢٥ × ١٥ × ٥ سم مع قش كثير مع الطين لاستخدامه كمونة هى فقط خامات البناء الضرورية •

كانت الجدران المزدوجة للغرفة تنتصب الى الارتفاع الذى تكون فيه بمثابة القاعدة التى تستقر فيها القبة ، بينما ينهض أحد طرفى الجدار الى أرتفاع يكون على الأقل أكبر قليلا من قمة القوس وعندما تكتمل هذه الجدران الثلاثة ، يبدأ عمال البناء فى العمل بالطين فى جزء القبة المواجه لنهاية الجدار • بعد ذلك يبدأون فى رص الطوب

واحدة بعد الأخرى على الدعامات والحائط الى أن ينغلق القوس المائل لأول مرة بعد خمس أو ست دورات • ومع وقوف البنائين على ألواح مزدوجة عبر الجدران الجانبية ، (والتى يمكن ان يصل كل منها الى حوالى تسعة أقدام) فانهم يستمرون فى وضع قوالب الطوب فى الشكل المقوس حتى تصل قمة القبة الى وسط الغرفة ، دون حاجة الى استخدام سقالة أو مقاييس رسم • كان العمل كله يتم تنسيقة وانضباطه بعين البناء الفرد وخبرته •

هناك طرازان رئيسيان من البيوت شائعان فى النوبةالمصرية • أحدهما البيت المكعب الشكل المبنى بالطوب اللبن بسقف مسطح ويمتد باتجاه شرق — غرب وهو الشكل النمطى للمنطقة الجنوبية (طراز أ) وسنقدم شرحا له من خلال اربعة نماذج (أشكال رقم ٣ ، ٦ ، ٩ ، ١٢) مأخوذة من مستوطنات الفريج (أبو سمبل شرق) وقسطل بالقرب من الحدود السودانية •

أما الطراز الثانى (طراز ب) (أشكال ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤) فقد وجد فى المستوطنات الشمالية الكنوزية • وأخذت النماذج من قرى دهميت وكلابشة وأبوهور • وكانت سقوف الغرف الرئيسة بها أما مقباة أو مسطحة ، ويقع المدخل الرئيسى عادة فى الجدار الجنوبى عموديا فى اتجاه النيل •

تعطينا المنازل الواقعة القليلة التى صورناها هنا فكرة فقط عن التنوع العظيم الذى علينا أن نكتشفه فى فن العمارة النوبية ، والذى اشتهر بصفة أولية بروائعة فى فن الزخرفة • على أن النماذج تمثل بصورة مبدئية المنزل العادى فى شمال النوبة المصرية وجنوبها • أما عن منازل النوبة الوسطى فهى غير معروفة الا قليلا ، وأن كان يبدو انها لم تختلف كثيرا عن تلك التى فى المناطق الجنوبية أو الشمالية :

النوبة الجنوبية :

كان تخطيط المنزل المكعب الشكل المبنى من الطوب المسطح السقف (أ ١ ، أ ٢ ، أ ٣ ، أ ٤) يتميز بوجه عام بالهيكل الخارجى المربع الشكل تقريبا كعنصر أساسى ، وبوجود حوش مفتوح السقف مستطيل باعتباره منطقة مركزية للاتصالات • وكانت الغرف ذات الطابق الواحد المصفوفة حول الحوش منفصلة وموضوعة بترتيب خاص حسب وظائفها ••

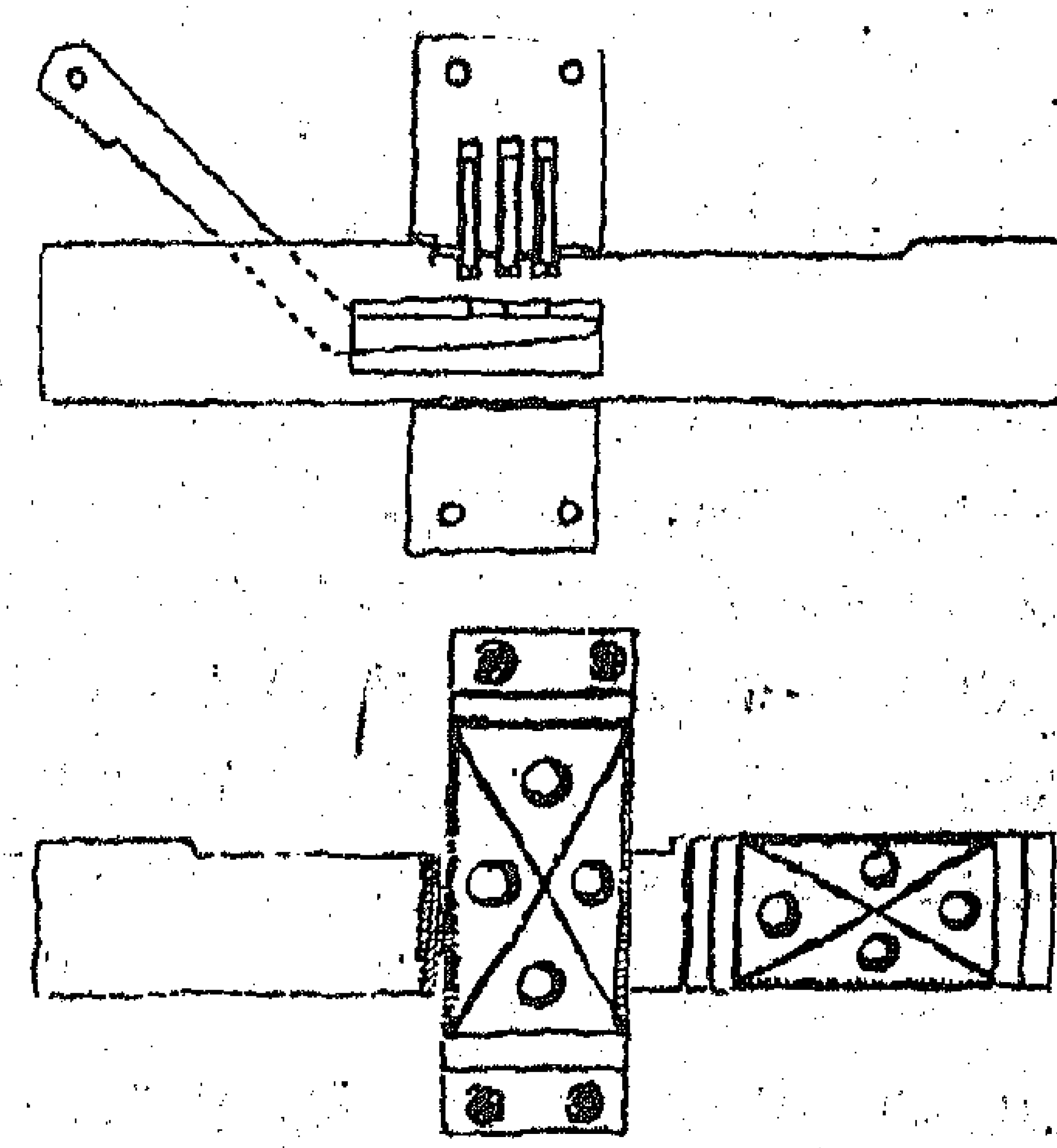
كان يوجد فى مواجهة النيل فى غرب المنزل « أو فى مشرقة اذا كان المنزل واقعا على الضفة الغربية » منطقة دخول بردهة استقبال للزوار تتصل بها غرفة للضيوف ، وتعتبر هذه المنطقة أرضا وسيطة ما بين المجالين العام ، والخاص بالمنزل • فقط من هذه المنطقة التى تعتبر نصف عامة كانت النوافذ تنفتح على الشارع • هنا فى هذا المكان يقيم الزوار والضيوف وذلك حفاظا على خصوصية الأسرة ، وأيضا لحمايتها من أى ضرر يحتمل « كالعين الشريرة » خاصة فى الليل •

وتوجد على امتداد الجانب الشرقى للمنزل غرف الخزين والطهى والمعيشة ، وكل منها يمكن الدخول اليها واغلاقها منفصلة احداها عن الأخرى ••

وعلى الجانب الجنوبى من المنزل مساحة مسقوفة ، مفتوحة على الحوش ، تسمح بدخول ريح الشمال الباردة السائدة وتستخدم هذه الساحة مع ساحات أخرى مشابهة تفتح على الغرب (شكل أ ٢ ، أ ٤) كمكان للمعيشة يتميز بالظل للحماية من الشمس ، كما تستخدم هذه«السقيفة» كمكان للنوم أثناء الموسم الحار •

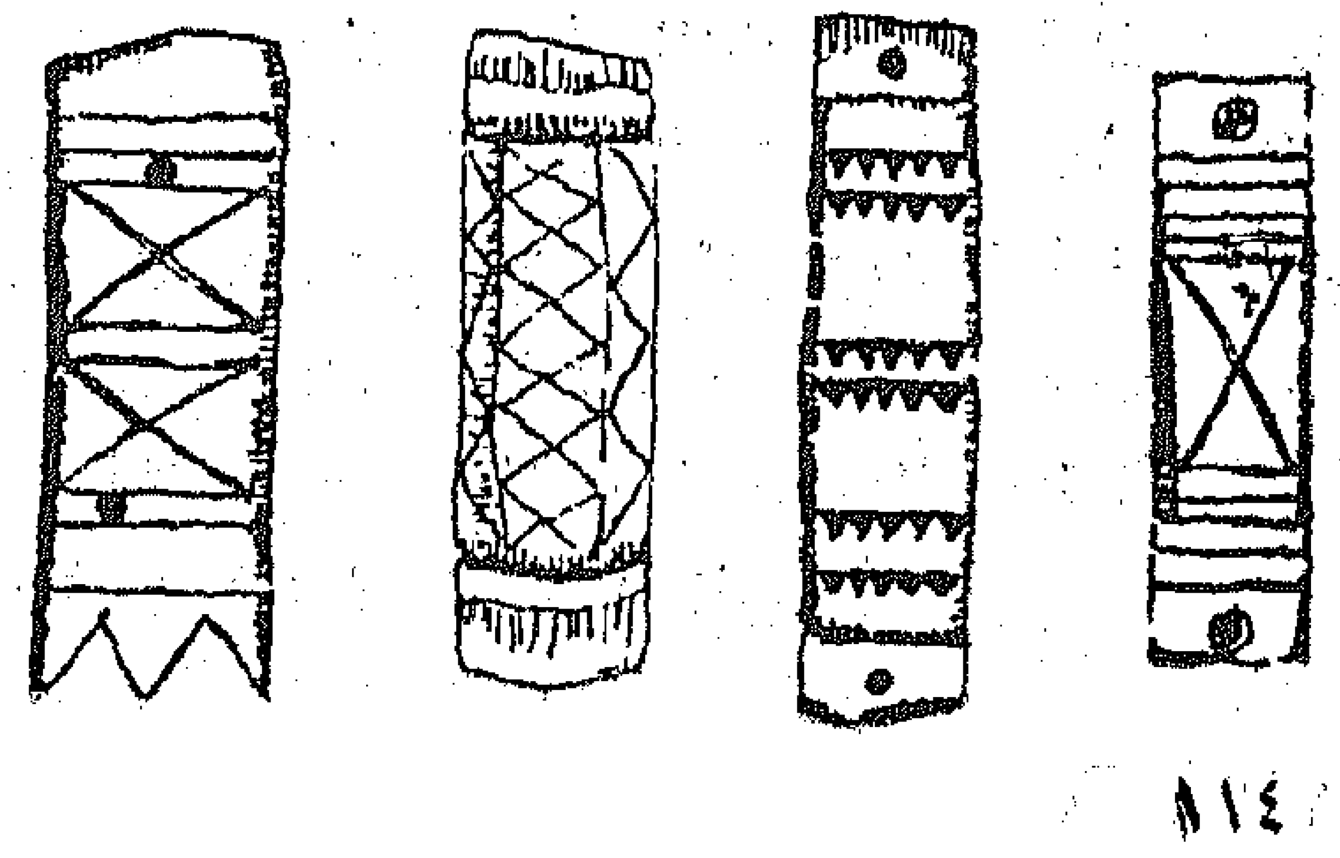
فى الجهة المقابلة ، تشمل عادة كل الجانب الشمالى من البيت (باستثناء الشكل أ ٣) تقع مجموعة غرف منفصلة عن الغرف الأخرى ، وتشكل وحدة سكنية مكونة عادة من حوش وغرفة كبيرة مفتوحة تعرف باسم « الديوانى » أوصالة العرس ، وغرفة صغيرة للتخزين ومكان للطهى وحمام • وكانت هذه الوحدة السكنية من أكثر عناصر المنزل أهمية • وكانت وحدة عظيمة فى منازل الجنوب ويمكن الدخول اليها أيضا عن طريق باب اضافى لا يرى من جانب المدخل الرئيسى للحوش • وكان يحتفظ بهذه الوحدة السكنية كمقر للمعيشة للعروسين المتزوجين حديثا هما وأطفالهما أو للابن أو الابنة المقبل على الزواج • وكانت الغرفة الصغيرة التى بها وسائل الطهى تستخدم أيضا للتخزين كما تستخدم خلال شهور الشتاء للنوم • ولما كان يوجد حمام واحد لكل بيت ، كان حمام هذه الوحدة السكنية يستخدمه أيضا كل أفراد العائلة •

كانت النوافذ الحقيقية الوحيدة كما أشرنا هى تلك الموجودة بغرفة الضيوف وبصالة مدخل ، وهى نوافذ مزودة بساتر خشب ذو ثقوب كثيرة وبدون زجاج . ومع ذلك كان يوجد بكل غرفة فتحات مستطيلة بأعلى الجدار عبارة عن فتحات طولية رأسية الهدف منها فقط التهوية . وكان الضوء يدخل الغرف من خلال الأبواب المفتوحة على الحوش ، وهى أبواب من الخشب مزودة برتاج خشبى يتحرك « سقاطة » (شكل أ) وهو نمط اسلامى قديم . « شكل الأرتجة بمنطقة الفوريج » .



شكل ١ ـ الأرتجة الخشبية بمنطقة الفودج .

طالما كانت الأرض المسطحة متاحة ، فان الرسم التخطيطى الموضح هنا يكون مطابقا . كانت الزاوية القائمة مسيطرة نتيجة لمنهج خاص فى بناء الجدار . ذلك انهم بدلا من استخدام الطوب الطينى أو حجارة المحاجر أو البيئة استخدموا خليطا أشبه بالأسمنت من حصى ورمل وطين وقش وروث بهائم كمادة للبناء . يتم اعداد الطين مقدما قبل استخدامه بيوم أو يومين ويصب فى



شكل حوائط باستخدام شدة خشبية بارتفاع نصف متر تقريبا مستخدمين فى ذلك طريقة الدك لمادة الخليط وينبغى ان تترك هذه المادة الطينية لمدة يومين لتجف قبل أن يتمكوا من تحريك الألواح ورفعها ليجرى ملؤها مرة أخرى .

وبذلك تستغرق أقامة جدران المنزل الى ارتفاع حوالى ٣ر٥ متر حوالى خمسة عشر يوما وبعد ان تجف الجدران يتم تكسيتها من الداخل والخارج بمونة من الطين والرمل . وهذه كما سوف نرى هى السطح الأساسى الذى تتم فوقة الزخرفة بالتصوير الزيتى .

وكانت السقوف المسطحة تشيد بعوارض من جذوع النخيل ، توضع عبر قمم الجدران التى أكتمل بناؤها ، ويفصل بين كل عارضة وأخرى حوالى متر . ثم تغطى بسعف النخيل فى الأتجاه المقابل وتوضع أخيرا طبقة من الطين ، كعازل جيد وكوقاية من الأمطار الغزيرة والرياح الشديدة التى تحدث من حين لآخر ويكون السقف المكتمل منخفضا بعض الشىء عن قمة الجدران حيث ان نهايات العوارض بعد تثبيتها جيدا فى مواضعها بواسطة حجارة ، يتم تغطيتها بجزء آخر من الحائط بارتفاع نصف متر .

بينما كانت أرضية الحوش والأجزاء الأخرى غير المسقوفة من المنزل متروكة على حالتها الطبيعية بالتربة الرملية والصخرية ، كانت أرضية الغرف المغلقة وأرضية السقيفة من الطين المضروب المغطى برمل ناعم يتم كنسه وتجديدة عدة مرات . وكان يكفى كأثاث للبيت حصيرة من خوص مجدول وربما قطعة سجاد وبضع مناضد ، وبعض كراسى وصناديق خشبية وسرير أو سريرين (عنجريب) . وهناك أوعية فخارية كبيرة تستخدم لتخزين الطعام . أما الماء فيحمل من النيل ويحتفظ به ويتم تبريده فى أزيار فخارية موضوعة فى عده أماكن ظليلة بالمنزل . أما الطهى والخبيزفكان يتم على أطباق مستديرة مسطحة من الحديد أو الفخار لها ثلاثة أرجل

أو قاعـدة منخفضـة من الطـين المحـروق (١)



شكل ٢ – الدوكة .

(شكل ٢) ولم تكن هذه الأدوات توجد فقط فى المطبخ وانما كانت توجـد أيضـا فى أى مكان مناسب بالغرف الأخرى . ويدل وجود عدة أماكن للطهى على أن هناك عدة عائلات فى اطـار البيت الكبير للعشيرة . (أ – ١) نموذجنا الأول للبيت (شـكل ٣)

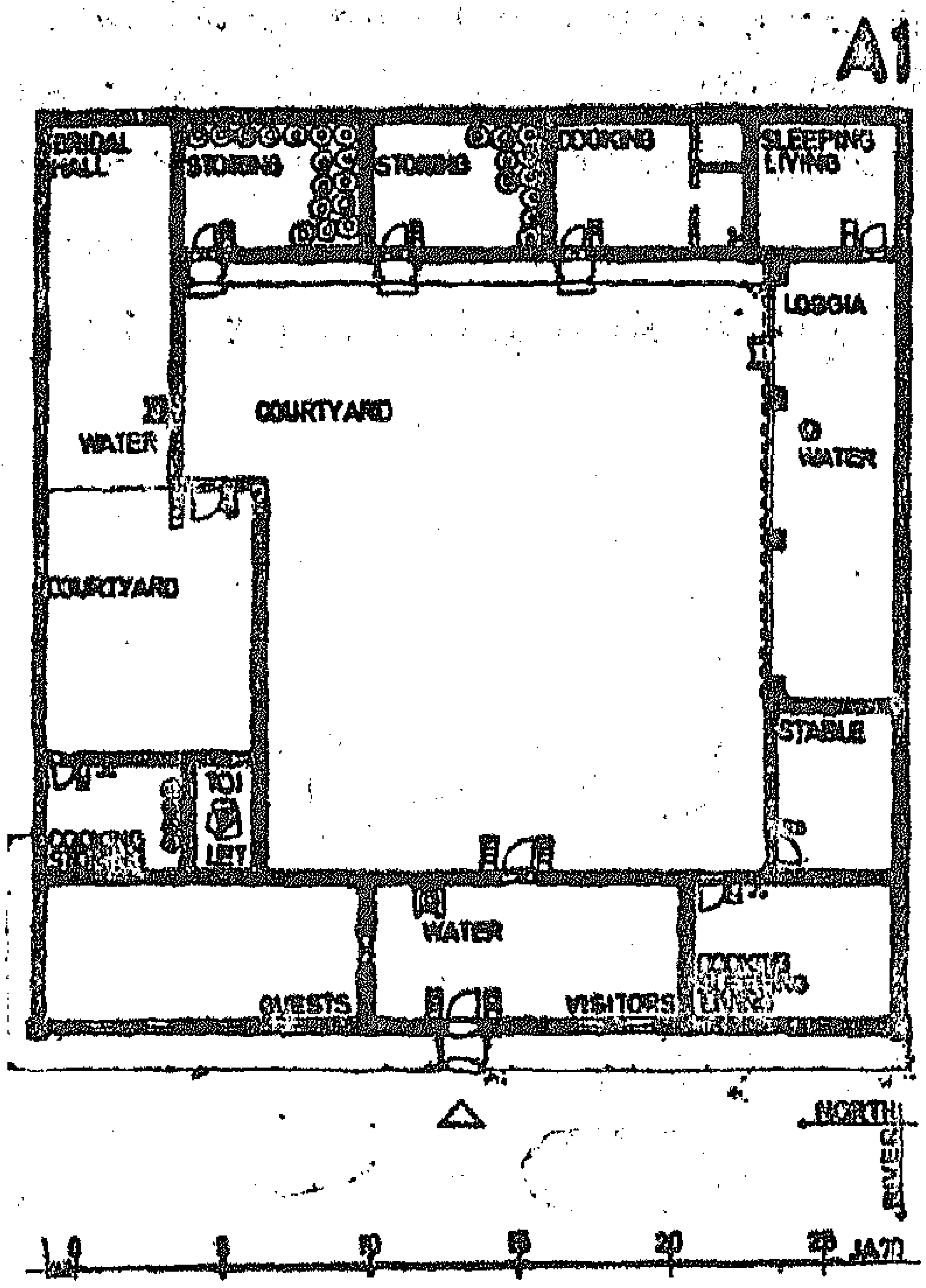
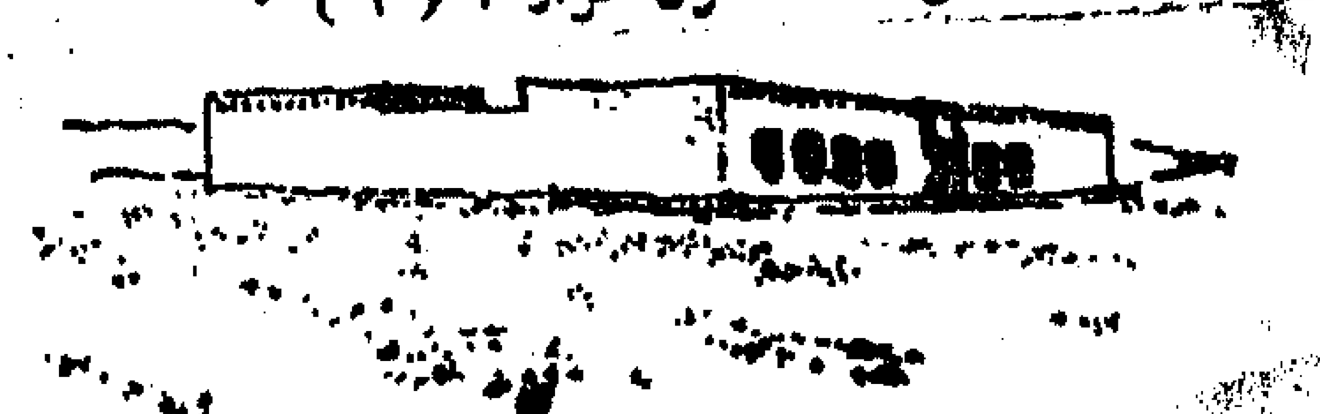


Fig. 3. House A1, Qustul (Scale 1:200)

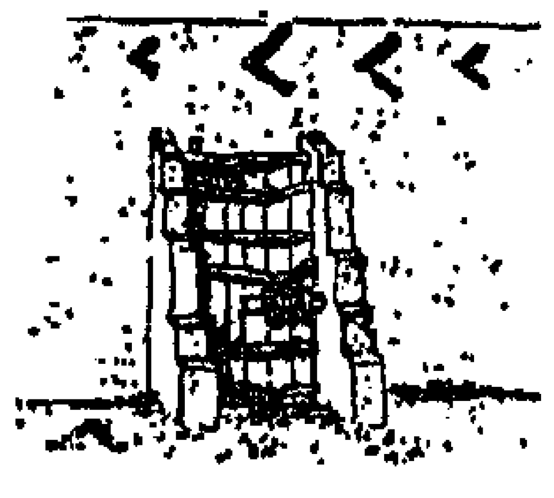
شكل ٣ – منزل طراز أ (١) .



شكل ٤ – منظر عام للمنزل .

كان موقعه الطرف الشمالى لقرية قسـطل ، بنى على مسـتوى الأرض تقريبـا . والمنزل بمجموعته السكنية التى تتخذ شكل مربع تقريبا وبجدرانه البسيطة التى ترتفع حوالى أربع أمتار يعطينا الانطباع بأنه حصن صغير (شكل ٤) .

عندما يتقدم المرء فى ردهة المدخل ، يجد أمامه حوش واسع (شكل ٥) وفى مواجهة المدخـل



شكل ٥ – منظر المدخل .

توجد غرفتان للتخزين ومطبخ . وهناك ناحية الجنوب غرفة معيشة ونوم يسهل الوصول اليها من السقيفة الممتدة بزوايا قائمة الى الغرب يليها حظيرة . وفى جنوب ردهة المدخل غرفة معيشة ونـوم أخـرى مزودة بامكانات الطهى ويمـكن الدخول اليها عن طريق الحوش .

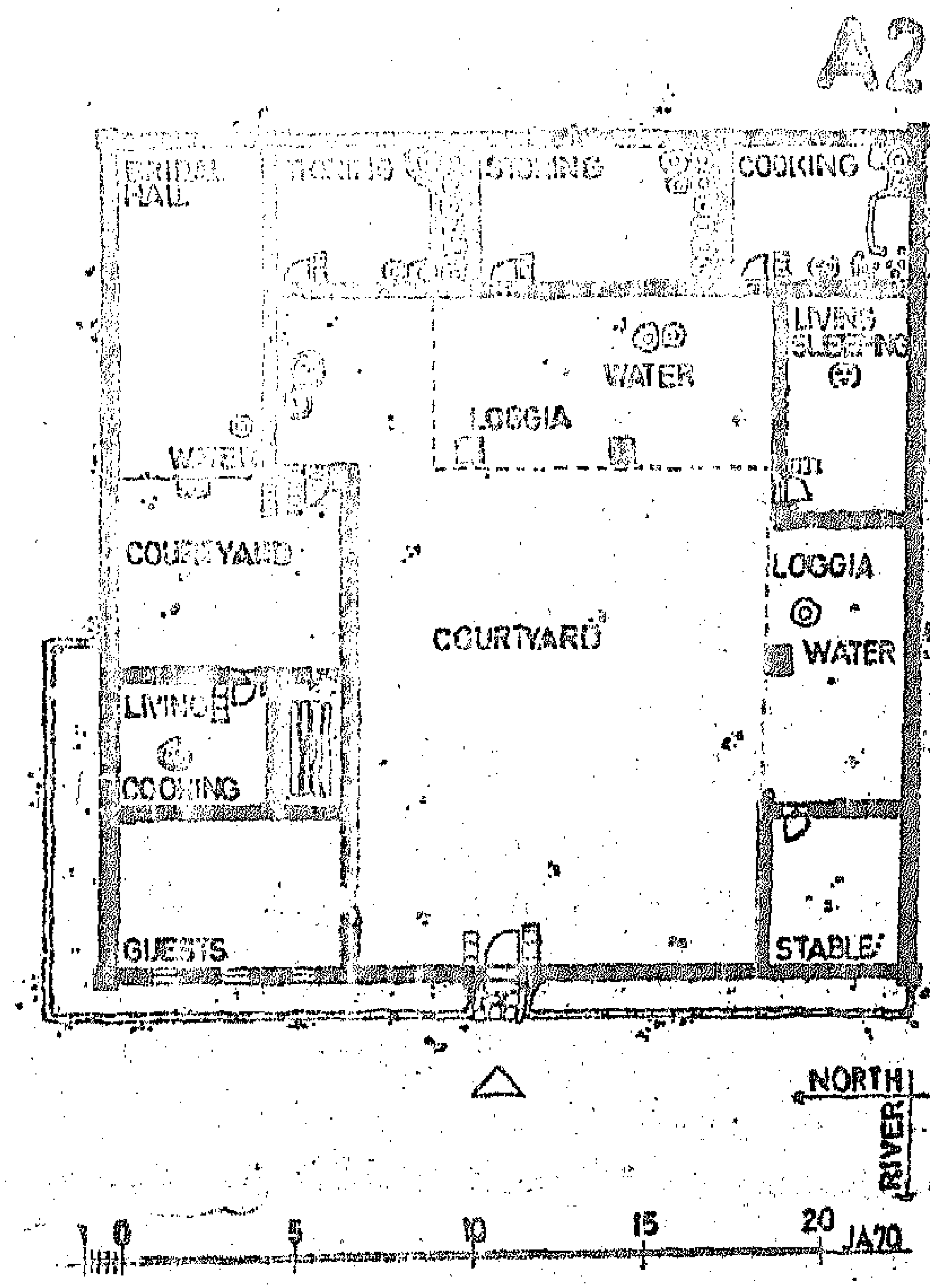
كان أسلـوب الانشاء ومواد البنـاء يشبـه ما شرحناه من قبـل . لم يكن هذا المنزل مطليـا ولامزخرفا بالتصوير الجدارى الذى كان شائعا فى النوبة الشمالية . وكانت الديكورات القليلة مصنوعة من الطين (شـكل ١٣) وعند الجدار الخلفى من « الديوانى » يوجد نحت بارز بالطين ملـون بالأبيض والبنى كان بالفعـل قطعـة من العمارة النمطية مستخدمين فيهـا رسوم الهلال والطيور والأسود الحاملة للسيوف كموتيفـات . وكانت قمم الجدران الشماليـة والجنوبيـة من الحوش الأصغر متوجة بأقمـاع من الطين الذى جففتـه الشمس (شكل ١٠) وهناك شريط من الطين استخدم بهدف الزينة كاطار للعقد (الآرش) الذى فوق العتبة العلوية لبـاب المطبخ وغرفـة الخزين والعقد (الآرش) كان يوفر مكانا لثلاثة أطباق صينية تثبت فيه للزينة .. ويثبت أحد الأطباق فى منتصف العتبة فوق البوابة المؤدية للحوش الصغير .

وهناك شريطان مستطيلان أشبه بعمودين على جانبى المدخل الرئيسى (شكل ٨ ، ١١) كما أن هناك دعامات فى الأركان باتجاه الشمال والجنوب لدعم وابراز الواجهة بأكملها .

وكانت المنازل الثلاثة التاليـة (شكل أ ٢ ، أ ٣ ، أ ٤) تقع فى منطقة الفريج (أبو سمبل

(١) تعرف عند أهل النوبة باسم « الدوكة » أو « الدويى » – المترجم .

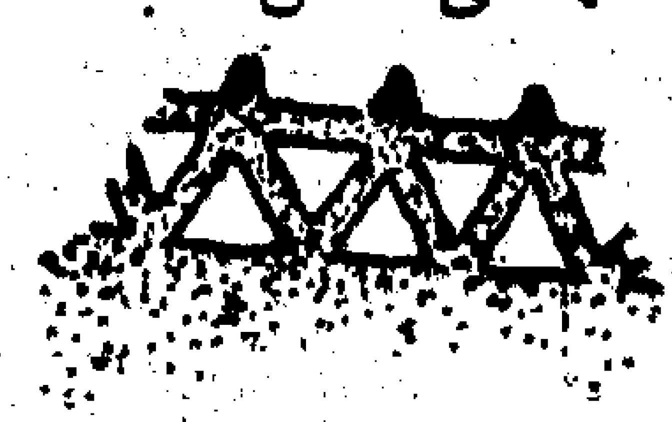
شرق) · وبالرغم من ان رسومها التخطيطية تبدو شبيهة بتلك التى وصفناها توا ، الا اننا سوف نعرض لها على حدة بسبب بعض الفروق فى التفاصيل وفى الموضع ·



شكل ٦ ـ منظر طراز ا (٢) ·

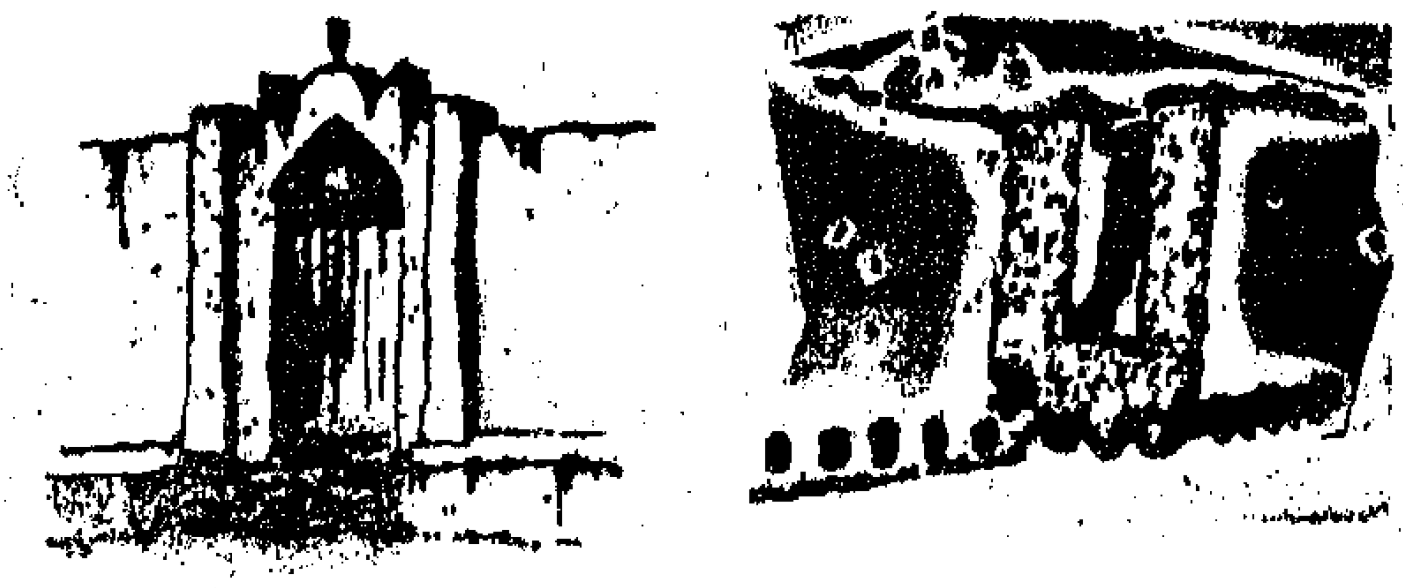
٢ ـ ٢ المنزل ا ٢ (شكل ٦) يذكرنا بالنموذج الأول · اننا نفتقد هنا ردهة المدخل وغرفة الضيوف ، ولكن يبدو أن الأخيرة تستخدم لأغراض أخرى ، اذ نجد النوافذ التى تفتح على الشارع قد سدت لتصير مجرد عوارض افقيه · ومن جهة أخرى نجد بمدخل المنزل سقيفتين فاخرتين ذات هواء طلق ·

يشبه أسلوب البناء والمواد المستخدمة فيه ما وصفناه من قبل ، لكن هناك اختلافا بسيطا ملحوظا ، وهو أن قوالب الطوب المحروق من الشمس تم رصها فى شكل شبكة (شكل ٧)



شكل ٧ ـ

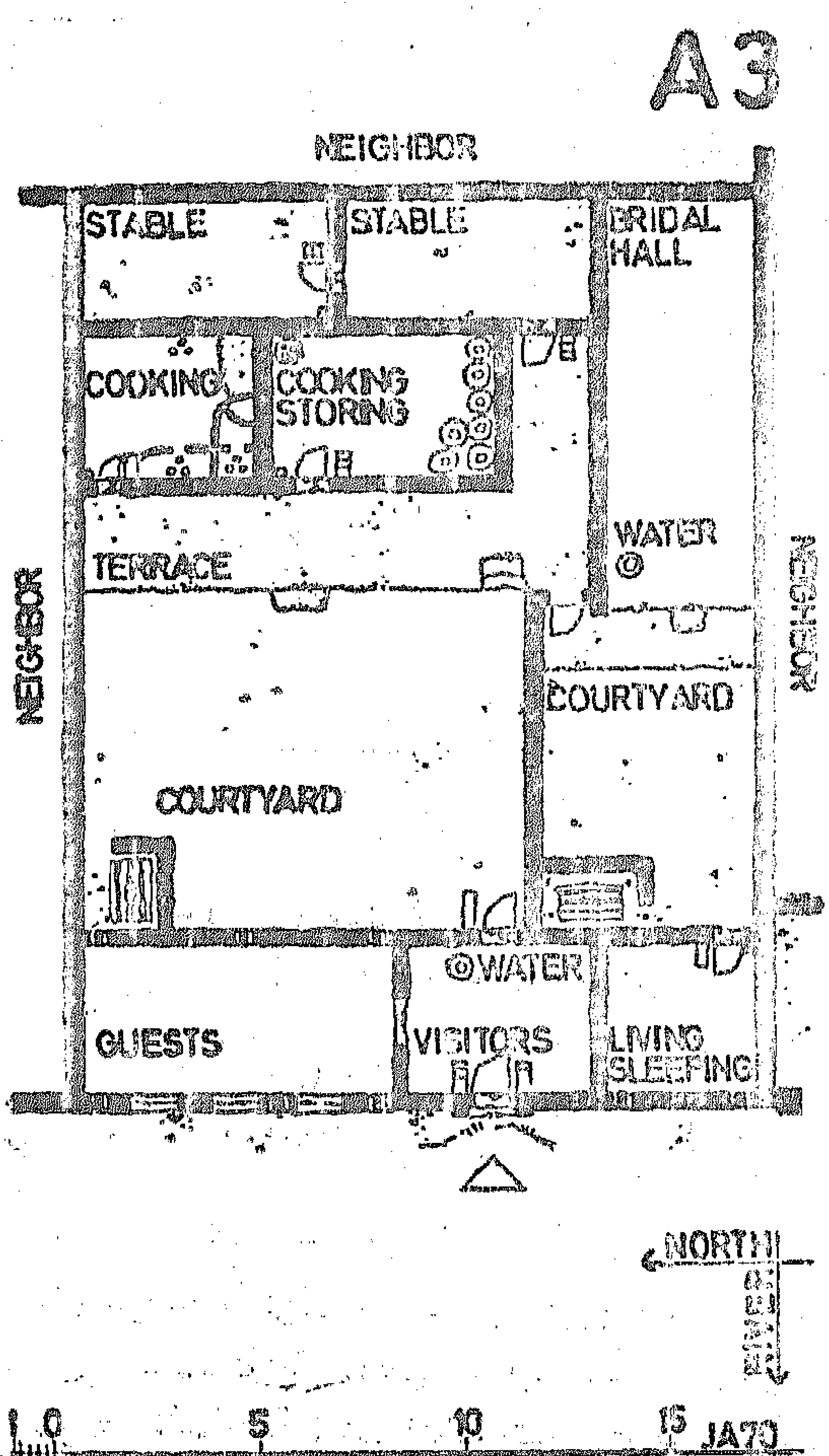
مكونة الطرف العلوى من جدار الحوش الصغير · وتوجت العتبة العليا من الداخل بثلاثة أبراج من الطوب اللبن (شكل ٧) ونجد البوابة الرئيسية يعلوها بالمثل تشكيل من الطوب اللبن · بينما يوجد ما يشبه العمود على كل من الجانبين يمتدان أمتدادا بسيطا الى أعلى الجدار (شكل ٨) ويشكل



شكل ٨ ـ

الجانب الداخلى عقدا (آرش) جانبيا يرتفع حتى العتبة العليا للمدخل حيث يوضع ثلاثة أطباق للزينة عند المنتصف وهناك دعامات لتدعيم أركان المنزل ·

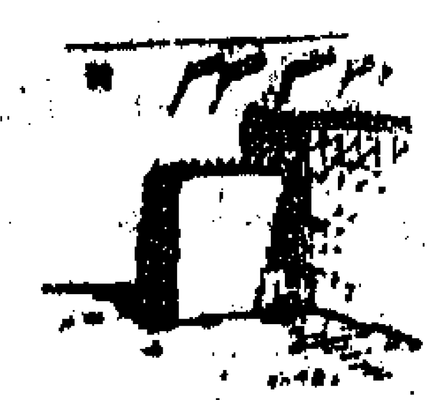
(ا ـ ٣) ـ بالرغم من ان النموذج ا ٣



شكل ٩ ـ طراز ا (٣)

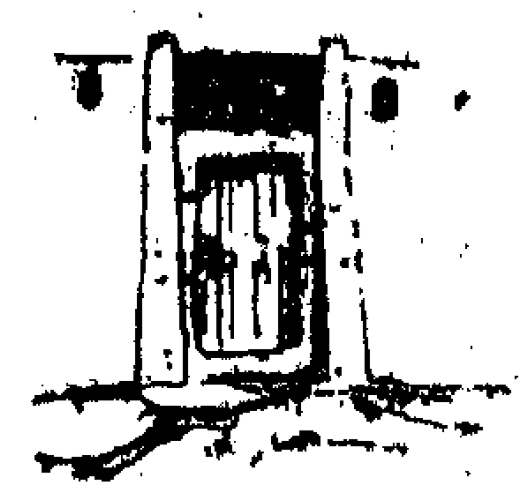
(شكل ٩) كان يقع ملاصقا لثلاث بيوت مجاورة كان لها نفس التخطيط الأساسى فيما عدا أن المنزل (النموذج) أكثر عمقا ولا توجد به ساحة طليلة ذات هواء طلق . أما الانشاءات ومواد البناء وكذلك المنشآت الداخلية فمشابهة لتلك الموجودة فى النماذج أ ١ ، أ ٢ . هناك مظهر اختلاف آخر هو وجود دورة مياه ثانية فى أقصى شمال الحوش الرئيسى .

كانت جميع جدران المنزل مطلية بألوان زاهية، وذلك باستثناء الجدار الغربى للحوش . وكانت الأقماع الطينية تزين الجزء الأعلى من الجدار الشمالى للحوش الصغير وجدران حمامه غير المسقوف بنفس طريقة تزيين نموذج أ ١ (أنظر شكل ١٠) وهناك مقاطع أشبه بالأعمدة على



شكل ١٠ ــ دورة مياه بحوش العروسين .

جانبى المدخل ترتفع لتصنع اطارا يحيط بقوالب طوب فوق العتبة العليا متخذة شكل شبه العين (أنظر شكل ١١) .

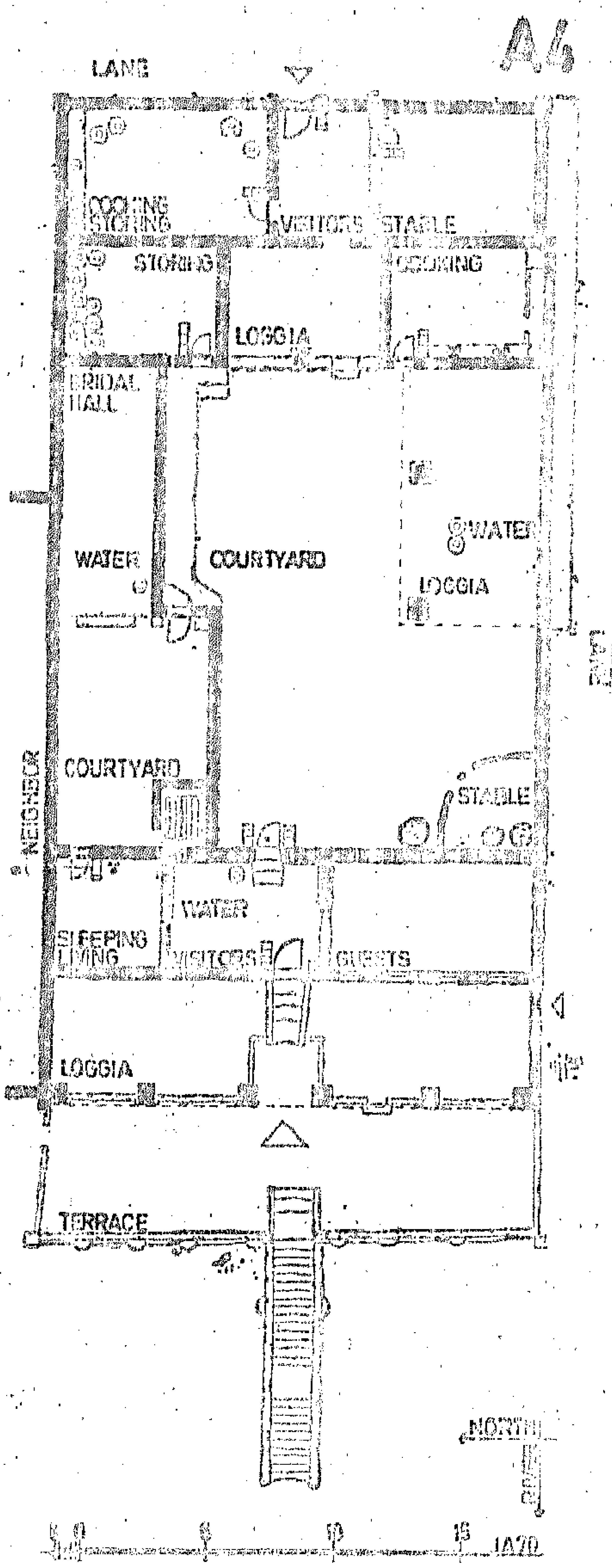


شكل ١١ ــ

أ ٤ ــ كى نختتم الوصف الخاص بنمط المنزل الجنوبى هناك نموذج يوضحه (شكل ١٢) كان يقع على منحدر الضفة الشرقية للنهر فى نهاية صف من المنازل الأخرى .

هناك سقيفة كبيرة وشرفة مفتوحة تنتهى بسلالم فى مواجهة النيل مما جعل من هذا المنزل أكثر المنازل جذبا للأنظار فى هذه المجموعة .

ويعتبر المدخل المواجه للنهر مدخلا رئيسيا . وهناك باب آخر على الحارة الجانبية يعتبر مدخلا ثانويا . هنا نجد مرة أخرى أن ردهة المدخل تستخدم كارض وسيطة بين المناطق العامة

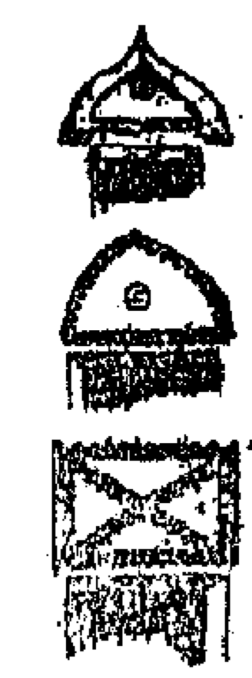


شكل ١٢ ــ منزل طراز أ (٤)

والمناطق الخاصة من المنزل . فاذا دخلت المبنى من الخلف تجد مكانا مسقوفا دافئا مريحا ، يفضى الى الحوش الرئيسى وهو حوش تحكمه سقيفة داخلية باتجاه شرق غرب .

وقد تم تشييد الجدران والأعمدة والأسقف على النحو الذى أوضحناه توا . كانت الأعمدة وكذلك الجدران الداخلية للحوش بملاطها الخشن قد طليت باللون الأصفر الفاتح بينما طليت جميع الجدران الأخرى باللون الأبيض .

كان المنزل باستثناء الجدران المطلية قليل الزخرفة . وكانت الأقماع الطينية تزين الجدار الجنوبى من حوش الديوانى (شكل ١٠) وهناك طبق واحد على العتبة العلوية للمدخل كما تجد عقودا (آرشات) جانبية من الطين الناعم على الجدران أعلى النوافذ بغرفة الضيوف يزينها طبق واحد عند المنتصف . وكانت جميع الأبواب ، فيما عدا البوابة الرئيسية ، مزخرفة زخرفة مشابهة (شكل ١٣) أما البوابة الرئيسية فقد



شكل ١٣ — زخرفة فوق الأبواب والنوافذ .

تم ابرازها بمستطيل فوق العتبة العلوية ذى قطرين مشكلين بطريقة مماثلة . كما كان هناك افريز بسيط على شكل زجزاج يزين الواجهة الغربية ...

النوبة الشمالية :

من أسوان الى « مضيق » فى أقصى الجزء الشمالى من النوبة ، حيث كانت القبيلة الكنوزية قد استقرت ، كان الطراز الشائع من المنازل يختلف بعض الشىء عما كان فى النوبة الجنوبية . ولعل السقف هو أوضح هذه الاختلافات . كان مقببا فى بعض الحالات كما كان مسطحا فى حالات أخرى ، حتى اذا كانت خطط المنازل متماثلة تقريبا (ب ٥ أ ، ب ٥ ب ، ب ٦ — ب ٧) .

والنماذج التالية للمنازل كانت تقع ما بين أسوان وابى هور ، وهى منطقة جنوب الشلال تغطى تقريبا نصف منطقة الكنوز . ليس هناك اختلاف كبير فى الرسوم التخطيطية للمنازل . وتتوقف الأبعاد وعدد الغرف أما على الاحتياجات أو على ثروة المالك أو على وضع القرية أو الموقع الطبوغرافى . كان يبدو كما لو أن كثيرا من البيوت يتسلق ضفاف النهر الصخرية (ب ٦ ، ب ٧) ولكن بقدر ما تسمح الأرض من مساحة يظل الشكل مستطيلا .

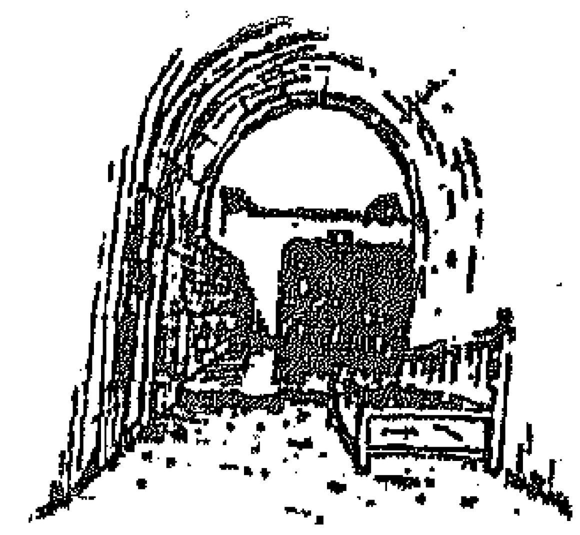
كانت المنازل التى يسهل الوصول اليها عادة عبر حارات القرية المتعامدة مع النهر تتميز بمرونة الوضع متحلقة أو متصلة ، مع اتخاذها نفس الاتجاه شمال — جنوب .

وكانت الغرف الصغيرة الخاصة بالمعيشة من المبنى تفتح أبوابها على الجنوب غالبا لتجنب الرياح الشمالية الباردة التى تهب باستمرار خلال شهور الشتاء .

كان بناء المنزل يبدأ بغرفتين صغيرتين أساسيتين أحداهما للمعيشة والنوم والأخرى للطهى والخزين . وكان يمكن أن يضاف فيما بعد غرف أخرى بنفس العرض والعمق (ب أ ، ب ٤ ب) . أما الحظائر التى تبنى عادة موازية لصف الحجرات فكانت مستقلة سواء من ناحية الانشاء أو الزخرفة . ولم تكن دورات المياه عامة كما هو فى دورات المياه الموجودة بقرى الفاديجا .

كان الحوش المحاط بالجدران متسعا بقدر امتداد صف الغرف نحو الجنوب ، حيث كان يقع عادة المدخل الرئيسى (ب ٥ أ ، ب ٥ ب ، ب ٦ ، ب ٧) وهذا الاختلاف جدير بالملاحظة ، حيث أنهم هناك ، عكس المنطقة الجنوبية ، لم يتحمسوا لبناء غرف للضيوف ، وظل على الأغراب أن يبتعدوا عن حياة العائلة بقدر الامكان . لكنهم مع ذلك كانوا يبنون المصاطب بالقرب من بوابة المدخل (ب ٣ ، ب ٦) وربما كانت اقامتهم لردهة المدخل وعلى جانبها المصاطب بديلا عن غرفة الضيوف (ب ٢) ويوجد فى بعض الأحيان جدار صغير يسد نصف ردهة المدخل ، وبذلك يحجب

منظـــر الحوش عن المدخـــل الرئيسى (ب ٧ وشكل ١٤) •



شكل ١٤ ـ ردهة المدخل •

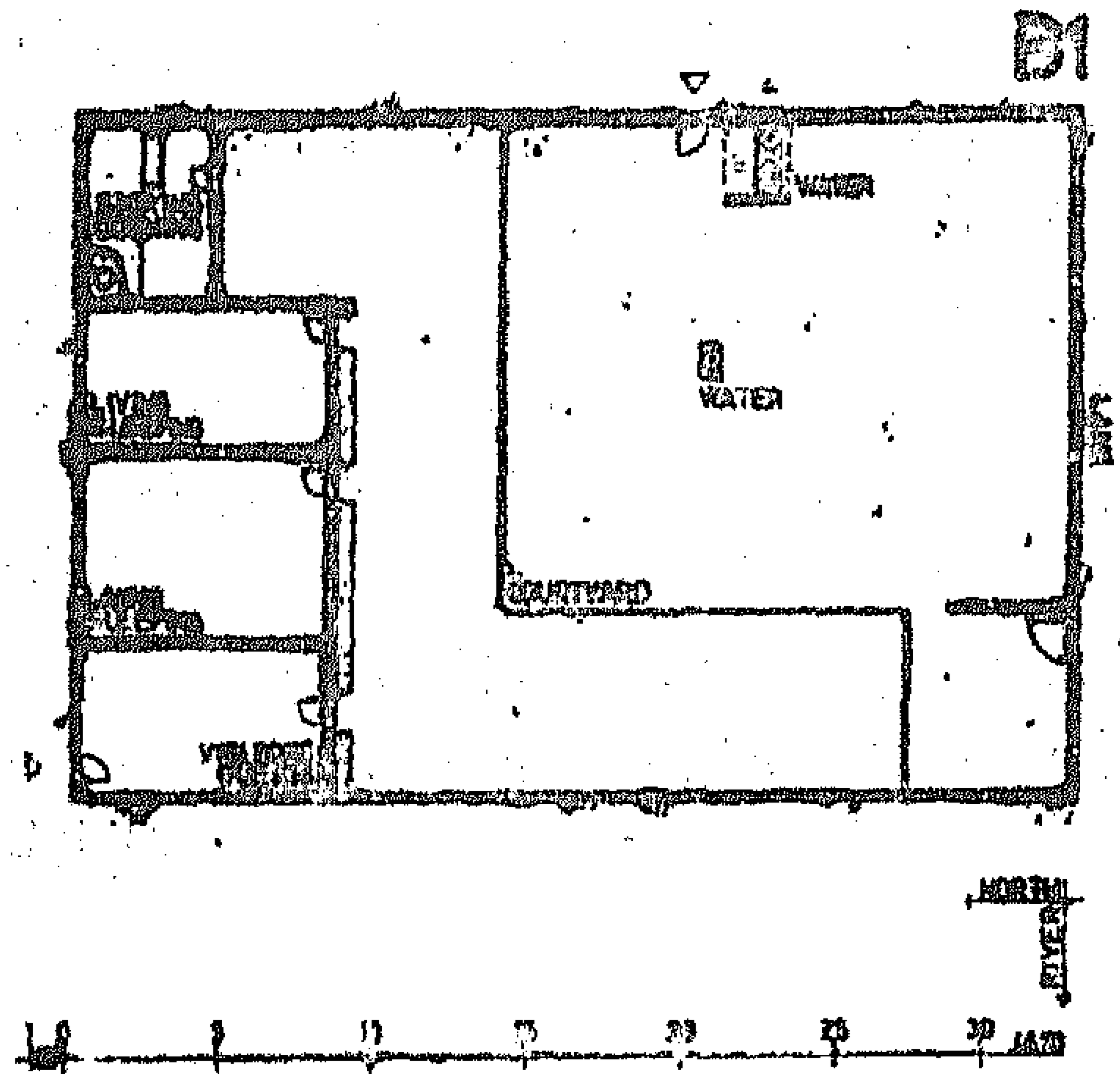
بالأضافة الى ردهة المدخــل توجد فى الغالب ردهة أخرى تقع فى الجزء الجنوبى من الحوش وتفتح فى اتجاه الشمال وتستفيــد منها العائلة باعتبارها مكانا محجوبا عن الشمس ، طلق الهواء فى شهور الصيف (ب ٣ ، ب٤ ب ـ ب ٥ أ ـ ب ٦ ـ ب ٧) • ويوجــد فى هذه المنطقــة أيضا حظائر وخصاص ماء صغيرة • وخص الماء عبــارة عن مبنى بسيط مسقوف عادة مفتوح من جانبين (ب ١ ـ ٢ب ٣) أو مفتوح من جانب واحد على الأقل (ب ٢ ـ ب ٤ ب ـ ب ٧) ويقع الخص فى الحوش للاستفادة من الرياح السائدة فى تبريد المياه المخزونة فى الفخار أو فى الأزيار •

وقد نتج عن اختلاف وظائف الحوش الجنوبى وجود عناصر معمارية مغايرة لغرف المعيشـــة والطهى الصغــيرة فى الشمال • ومع ذلك يضم جدار الحوش جميع الانشاءات المختلفة ويضفى على المنزل مظهرا خارجيا موحدا •

نعرض الآن للمنازل التى تمت معاينتهــا مع تصنيفها فى مجموعات لوجود أوجه شبه بينها• هناك ثلاثة نماذج (ب ١ ، ب٢ ، ب ٣) كل منها مأخوذة من مستوطنة مختلفة ومقامة على هضبــة فوق الضفة الشرقيــة للنيل • ولا شك أن حجم الهضبــة كان السبب فى الاتساع الكبير لهــذه المنازل • وبالرغم من أن هذه المستوطنات بعيدة عن بعضها البعض بعــدة كيلو مترات • الا أن تخطيط المنازل الثلاثة يكاد يكون متماثلا • فكل منها له أكثر من مدخــل ، لكن المدخل المزخرف هو البوابة الرئيسية •

وقد بنيت المنازل الثلاثة بحجارة من البيئـة وكان ملاطها من الطين الناعم • أما الزينــة التى تعلو المدخــل الرئيسى والكورنيش الذى يعــلو الغرف فهما فقط من قوالب الطوب اللبن • وتم

تشييد الأسقف المسطحة بنفس أسلوب دك التربة المستخدم فى النوبة الجنوبية •



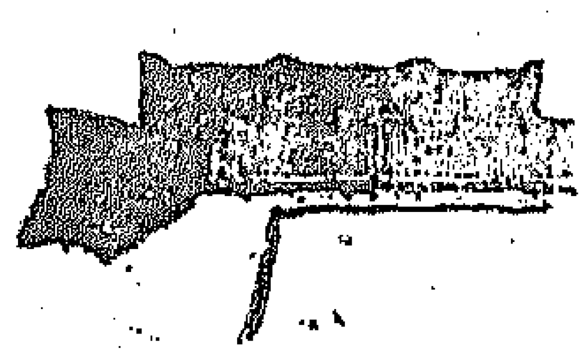
شكل ١٥ ـ منزل طراز ب (١)

ب ١ : منزل ١ (شكل ١٥) وهو من قريــة دهمت (شرق النيــل) ويلاحظ أن لــه ثلاثــة مداخل : باب رئيسى فى الركن الجنوبى الغربى من الحوش ، وبــاب آخر فى الجــدار الشرقى ، وباب ثالث صغير فى الركن الشمالى الغربى من المنزل يفضى الى ما يمكن ان يكون غرفة الضيوف•

ويلاحظ أن أرضية جانب الحوش الموصل من بوابة المدخل على امتداد الجدار الغربى الى الغرف الأمامية ، قد غطى بطبقة ملاط من الطين الناعم ، أما باقى أرضيــة الحوش فقد تركت على حالتهــا الطبيعية •

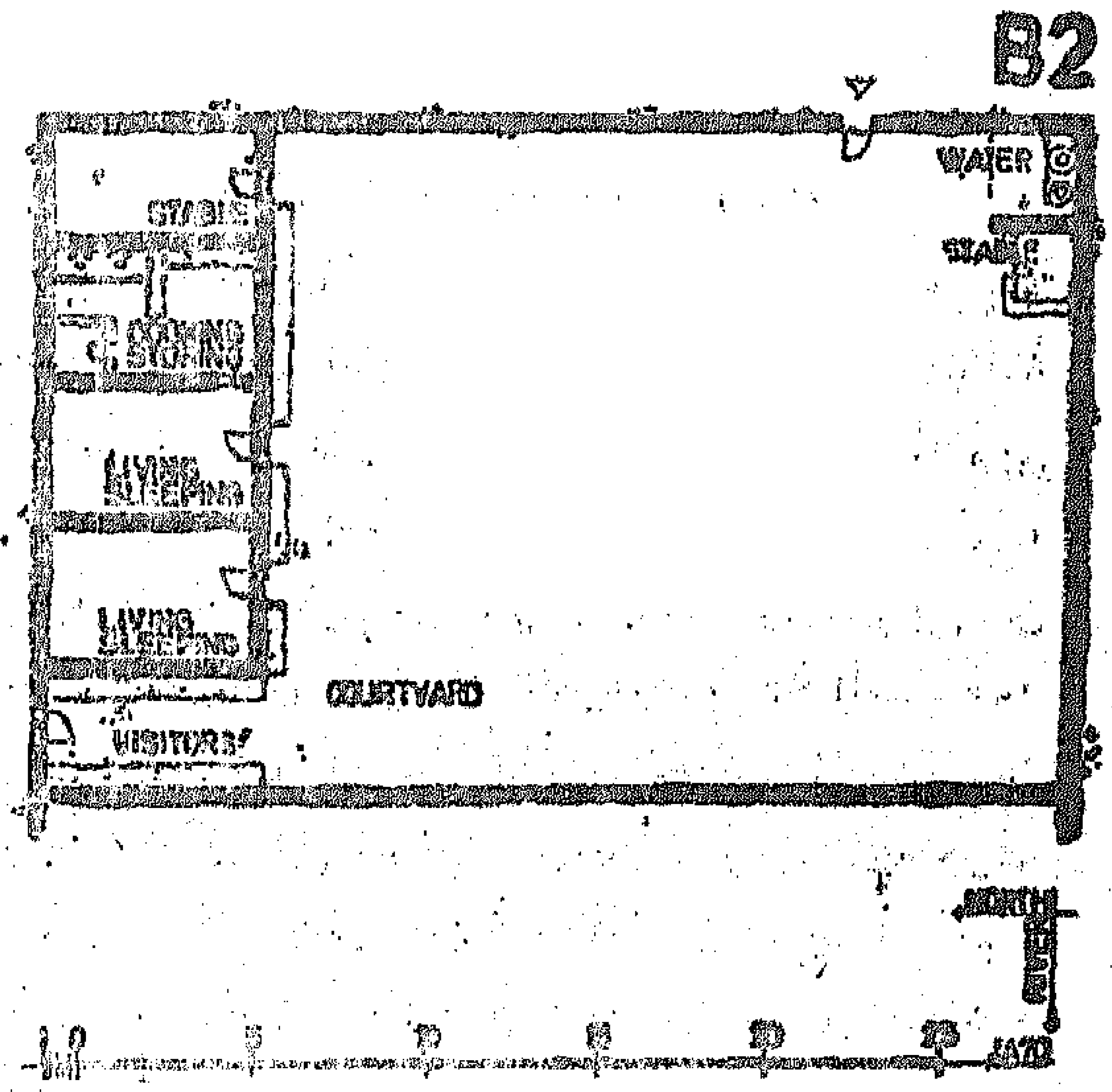
وكان المطبخ منقسما الى قسمين أحدهما للطهى والأخر للتخزين تفصل بينهما عتبــة ودرابزين أشــبه بدولاب • ويحتمل أن تكون الحجرتان اللتان بجوار المطبخ مخصصتين للمعيشة والنوم، بينمــا الحجرة التى فى الركن الشمــالى الغربى تقوم مقام غرفة الضيوف •

باستثناء المطبخ ، كانت الغرف تشكل عنصرا واحدا من فن العمــارة والديـكور (شكل ١٦)



وكانت الجدران الداخلية للغرف وجدران الحوش والمجموعة السكنيــة بأكملها من الخــارج مطلية

باللون الأبيض ــ وهنـاك تشـكيل لكورنيش أبيض اللون ينتهى عنده الجدار الزيتونى الداكن الذى يواجـه الحوش · وكان كل باب تزينـه مجموعة من ثلاثة أطباق فوق العتبة العليا داخل اطار أبيض اللون من الخشب على امتداد الحائط · وكانت المصطبة والمنطقة المغطـــاة بملاط الطين الناعم أمام كل غرفة مطلية بلون مخالف · وهناك ازار خشبى بنى اللون يفصل مسطح الجـدران الأبيض عن التربة · الى جانب ذلك كانت المنطقة التى تلمح باللون الأبيض ممتلئة بنجوم وأعلام وشجر نخيل وحمام وسمك وزهور ثـرية كلها بالألوان ·

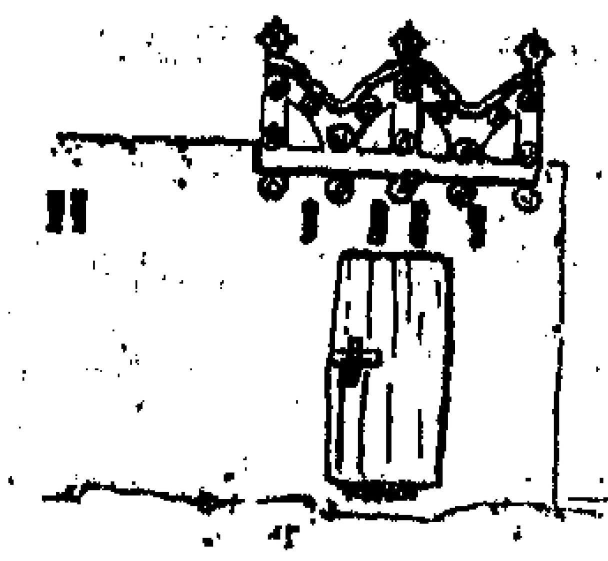


شكل ١٧ ــ منزل طراب ب (٢) ·

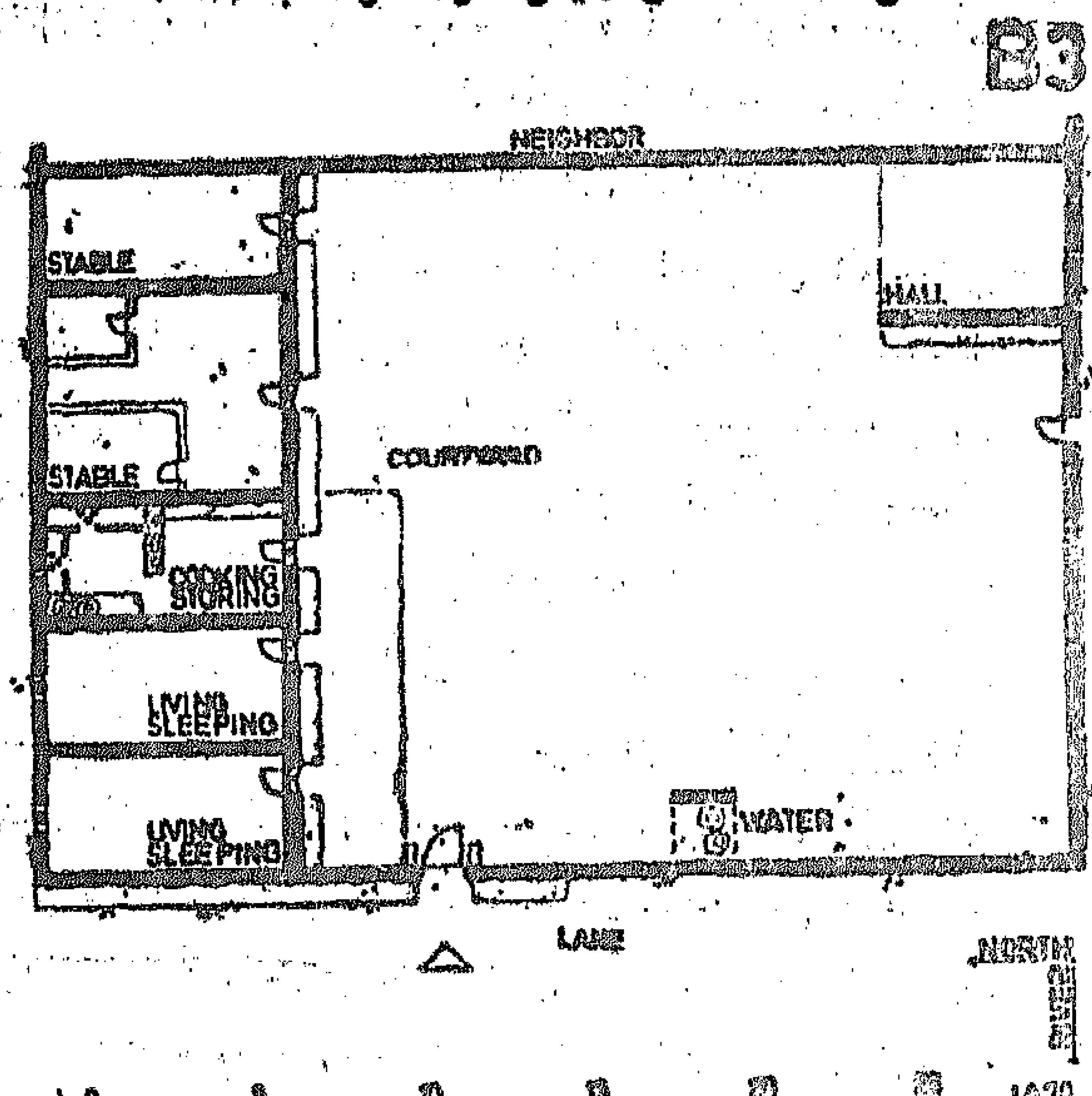
ب ٢ : منزل من تافا (بالضفـة الشرقيـة) (شكل ١٧) وهو أصغر قليلا فى الحجـم من منزل دهميت · وكان الدخول اليه من خلال ردهة قصد بها أن تكون منطقة الزائرين حيث تحتوى على مصاطب بامتداد الجدران · واذا دخل المرء من البوابة الثانوية فى الركن الجنوبى الشرقى من الحوش ، فانه يمر بخص مياه وبحظيرة صغيرة ·

وتتكون مقار المعيشة من غرفتين (معيشة ــ نوم) ومطبخ مزود بمكان فى الحـائط للتخزين (طاقـة) وينتهى هذا الصف من الغرف ناحيـة الشرق بحظيرة · وكان غريبا بالنسبة لهذا النمط من المنازل عدم وجود اتصال مباشر بين الحوش وبين المطبخ الذى لا يمـكن الدخول اليه الا عن طريق الغرفة المجاورة ·

كان أكثر الجدران زخرفة جدار حوش مقـار المعيشة · فقد طلى باللون الأبيض والزيتونى ، وهو قريب الشبه من جدار المنزل ب ١ · وهناك بعض موتيفات الزينة تشبه تلك التى ذكرناهـا توا ، لكنها ملونة على هذا الجدار باللونين الأبيض والأزرق فقط · وهنـاك شريط مخطط أبيض ــ أزرق ــ أبيض ، وكـذا تشـكيل كورنيش من قوالب الطوب الطينى عند نهاية الجدار · وكان الباب الرئيسى مزينا بأطباق ومتوجا من الخارج بنسق على شكل أنصاف عقود (آرشات) حـادة (شكل ١٨) ·



شكل ١٨ ــ مدخل رئيس لمنزل طراز ب (٢) ·



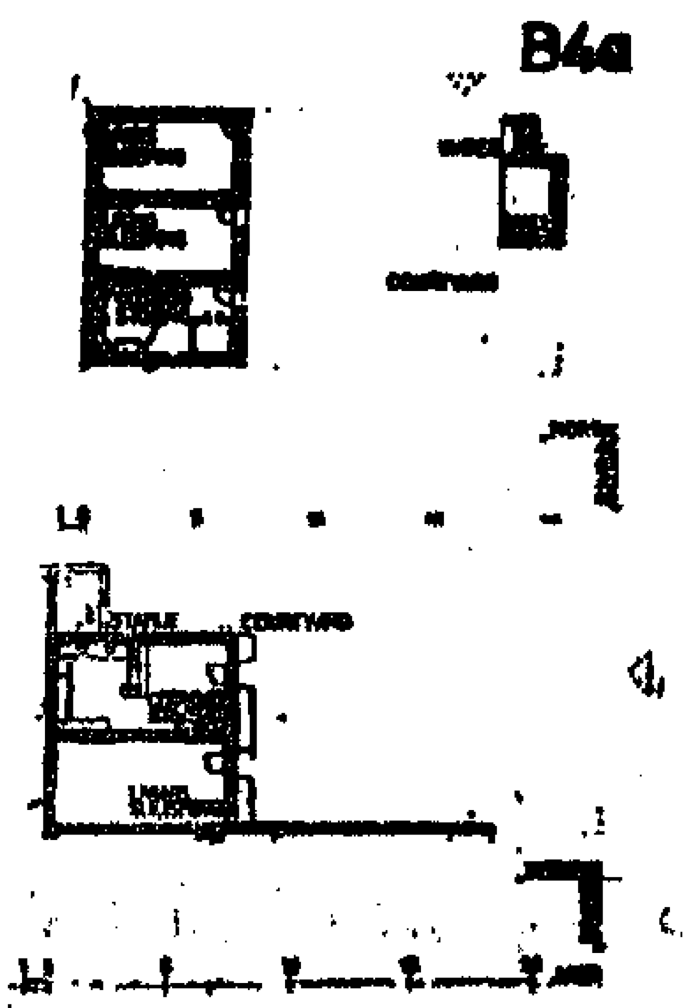
شكل ١٩ ــ منزل ب (٣) ·

ب ٣ : النموذج الثالث (شكل ١٩) لايختلف كثيرا سواء فى التخطيط أو الديكور عن المنزلـين الأولين السـابق وصفهما · كان الحوش ينقصه منطقة استقبال خاصة والدخول اليه من المدخل الرئيسى الموجود فى الجدار الغربى ، الذى يحيط بالمسـكن · وربمـا كانت المصاطب المبنيـة من الطوب اللبن على جانبى بوابة المدخل تعتبر بديلا عن منطقـة الاستقبـال · وكان المدخـل الثانى

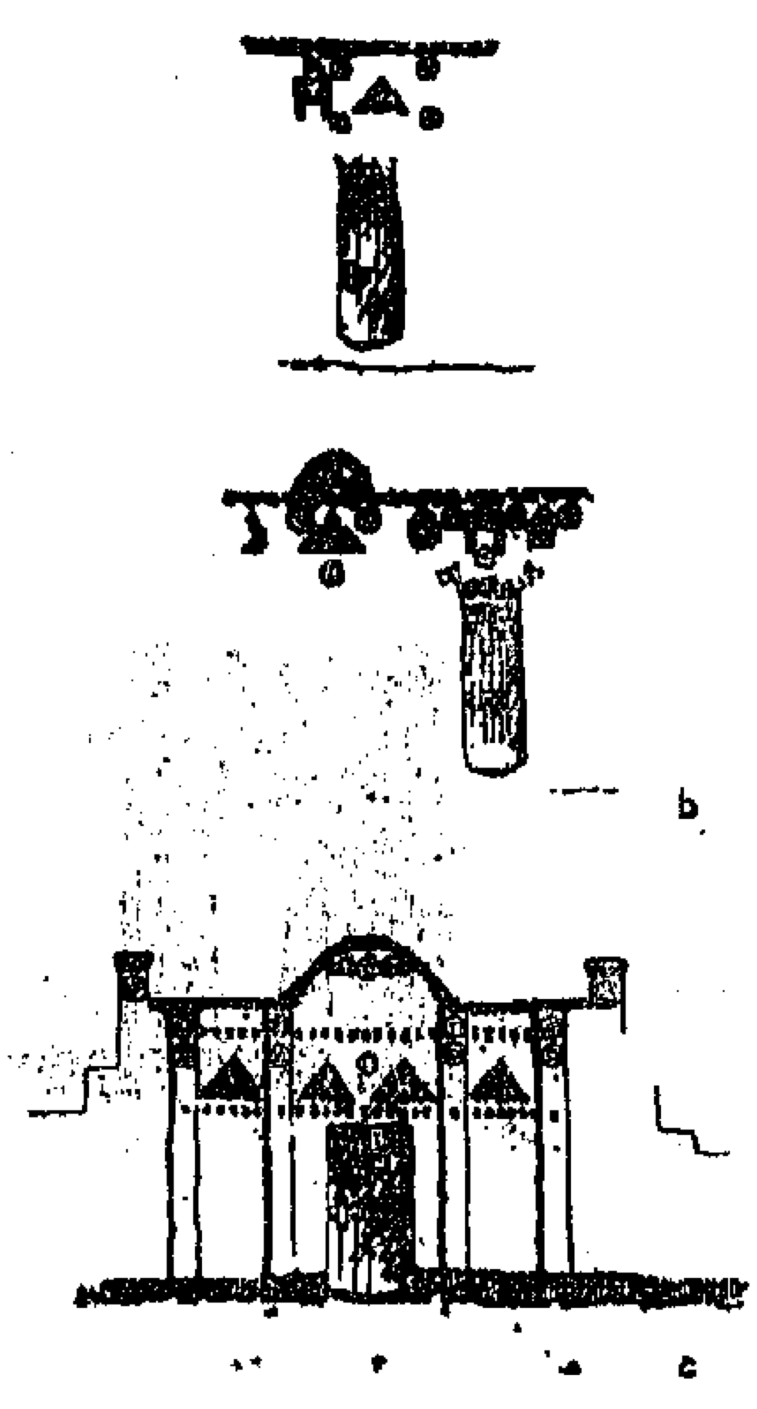
يفضى الى الحوش ، الذى توجد فى الركن الجنوبى الشرقى منه ردهة مسطحة السقف مفتوحة .

تطور الطراز ب :

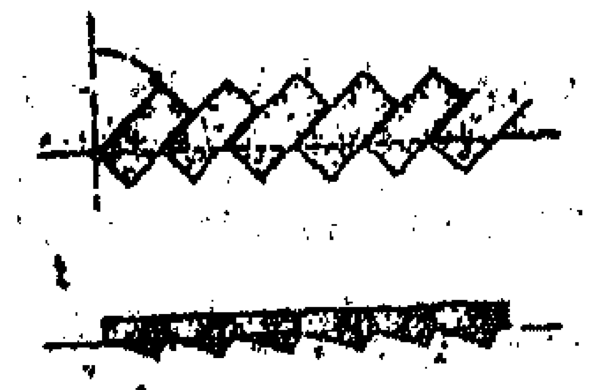
هناك تخطيطان يوضحان كيفيـة تطور منزل من الطراز الكنوزى . والنموذجان أحدهما مسطح السقف والآخر مقبى السقف يوضحان كلاهمـا المرحلة الأولية لعملية البناء .



ب ٤ أ : تألفت احدى الوحدات السكنيـة فى تافا (شرق النيـل) من الغرفتـين الأساسيتـين للمعيشة والنوم وغرفـة للطهى والخزين . ولما كان الجدار الخارجى للمطبخ المواجه للشرق ليس أملسا ، وكانت الحظيرة المضافة أقرب الى حالتها الأوليـة الخشنـة حيث بنيت من حصى طبيعى ، فان المرء يفترض أن يكون هناك امتداد للمنزل فى هذا الاتجاه وهناك أحد التخوم ممتـد الى الغرب كان قـد أنشىء فى جـدار الحوش الغربى الذى غطى لتوه بالملاط النـاعم . أما الموقـع بالركن الجنوبى الغربى من المنزل فلم يكن بعد واضحا .



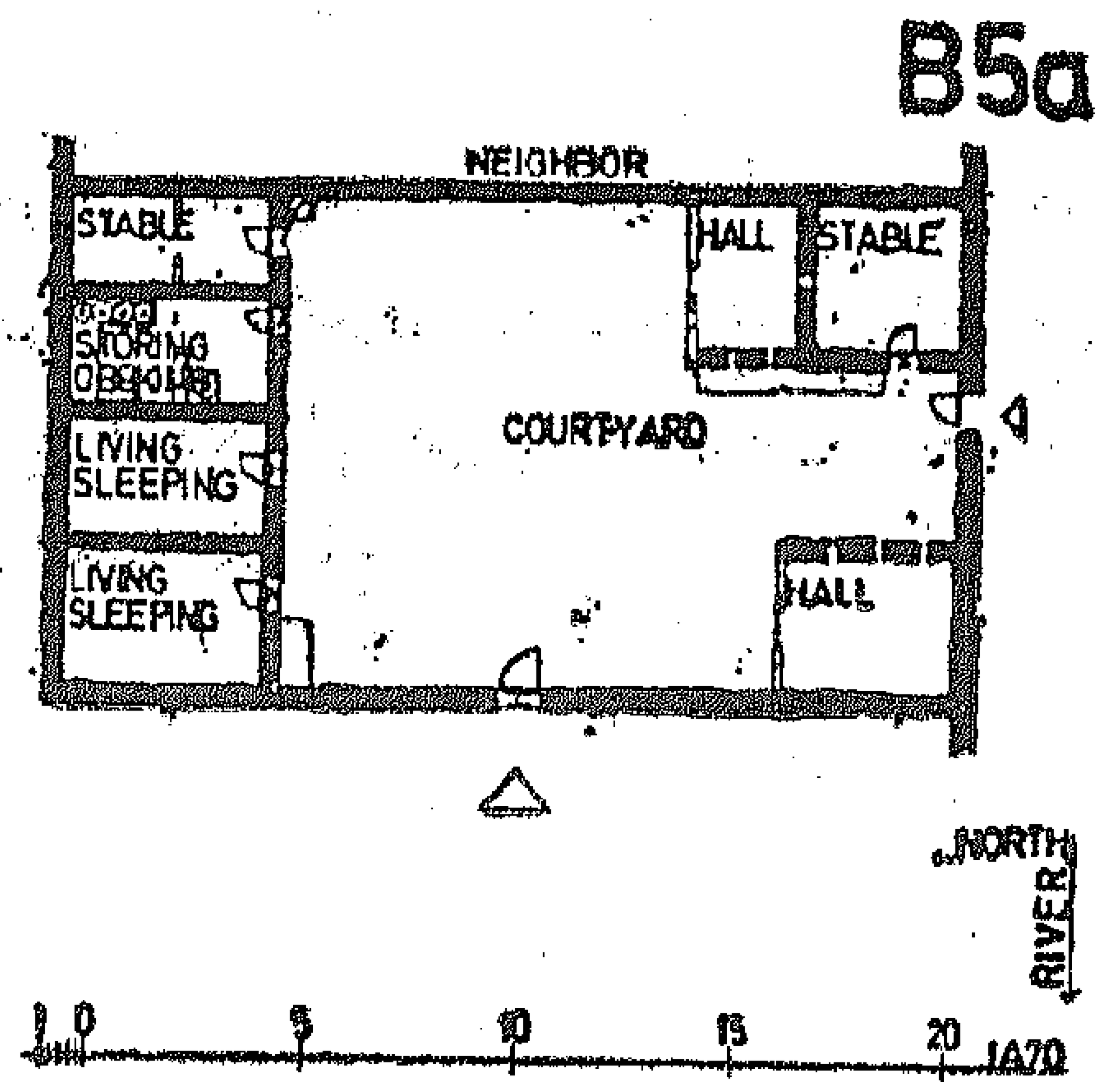
شكل ١٦ ـ أبواب غرف منزلة تواجه الحوش .



شكل ٢٢ ـ زخرفة مثلثات من الطوب اللبن .

ب ٤ ب : ينبغى النظر الى الغرفتين المقبيتـين السقف والى المطبـخ المسطـح السقف السابـق عرضهمـا فى نموذج بدهميت (شرق النيـل) باعتبارهما عملا انشائيا منتهيا بصورة جزئية ، اذ يمكن ان نتخيل مزيدا من الامتـداد الى الغرب مثلا باضافة حظيرة الى منطقـة المطبخ . ويبدو أن التخوم الشرقية والجنوبية كان قد تم تحديدها بالردهة وبخص المياه قبل ذلك مباشرة .

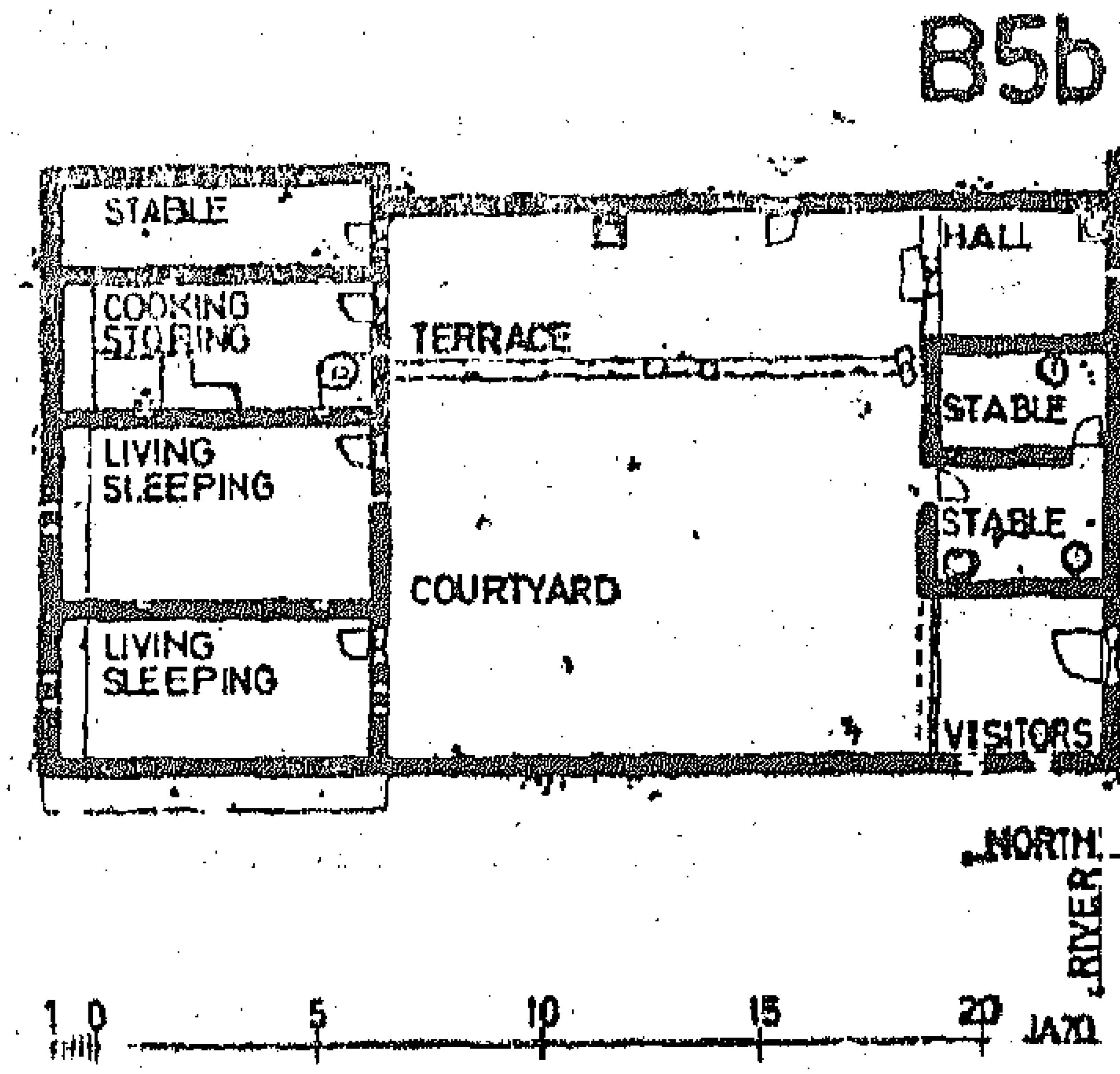
وربما كان موقع المداخل الرئيسية لكلا المنزلين الكاملين بصفة غير نهائية اما فى الحائط الشرقى أو فى الحائط الغربى من الحوش .



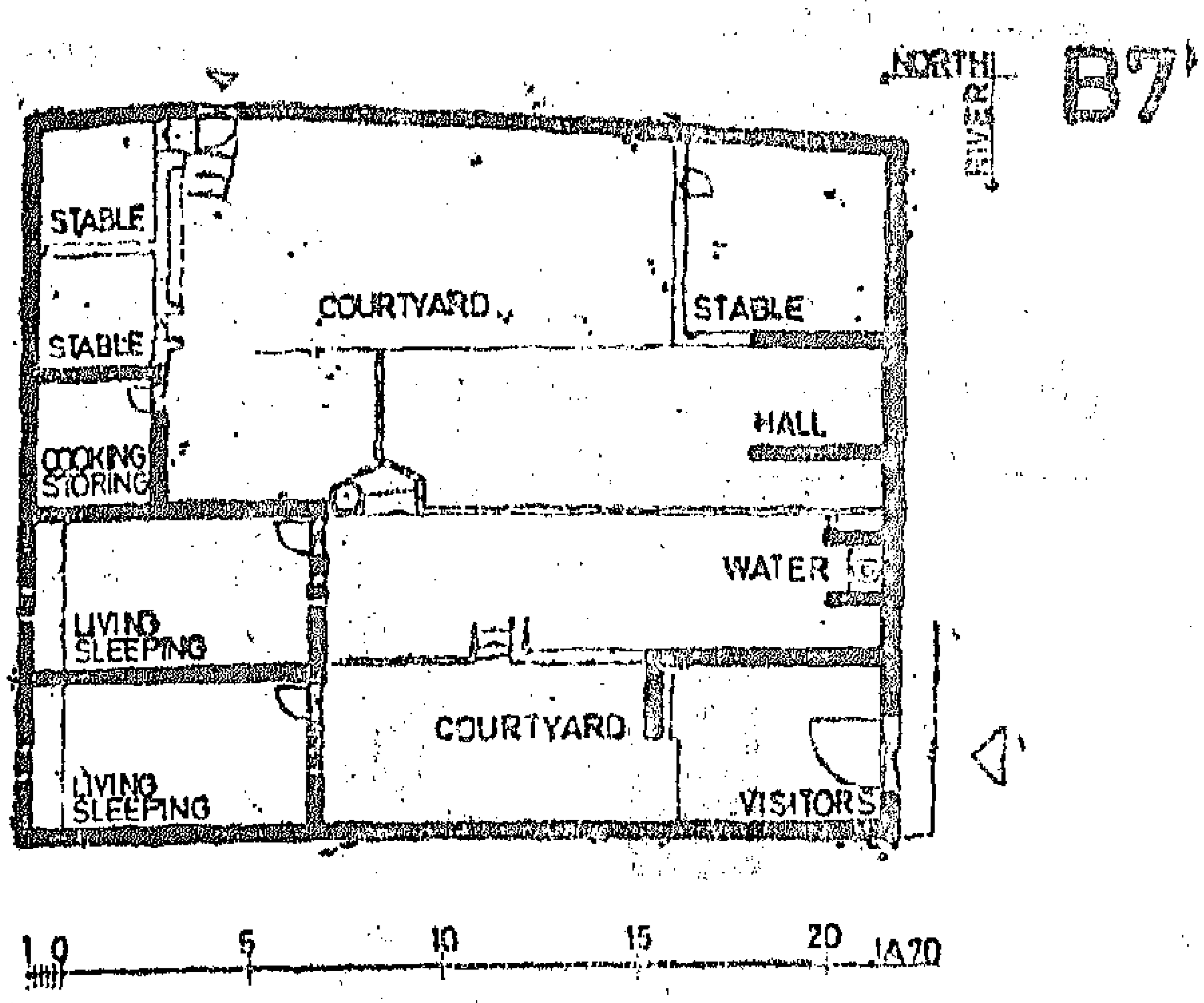
شكل ٢١ ـ منزل طراز ب (٥) أ .

ب ٥ أ ، ب ٥ ب : كان هذان المنزلان يقعان فى قريتين قريبة احداهمـا من الأخرى هما كلابشة (شرق النيـل) (ب ٥ أ وشـكل ٢٢ ب جـ) وأبو هور (ب ٥ ب وشكل ٢٢ أ) ويشتركان فى سمات تفصيلية معينـة ، مثل الجـدار الزيتونى اللون فى الغرف المواجهة للحوش ، ومثل الجدار المنتهى بكورنيش من الطوب الطينى (شكل٢٣)، وعنصر زينـة عبـارة عن تشكيل من الفتحـات الرأسية المعتادة ، التى بدت كأنها نفذت من الجدار

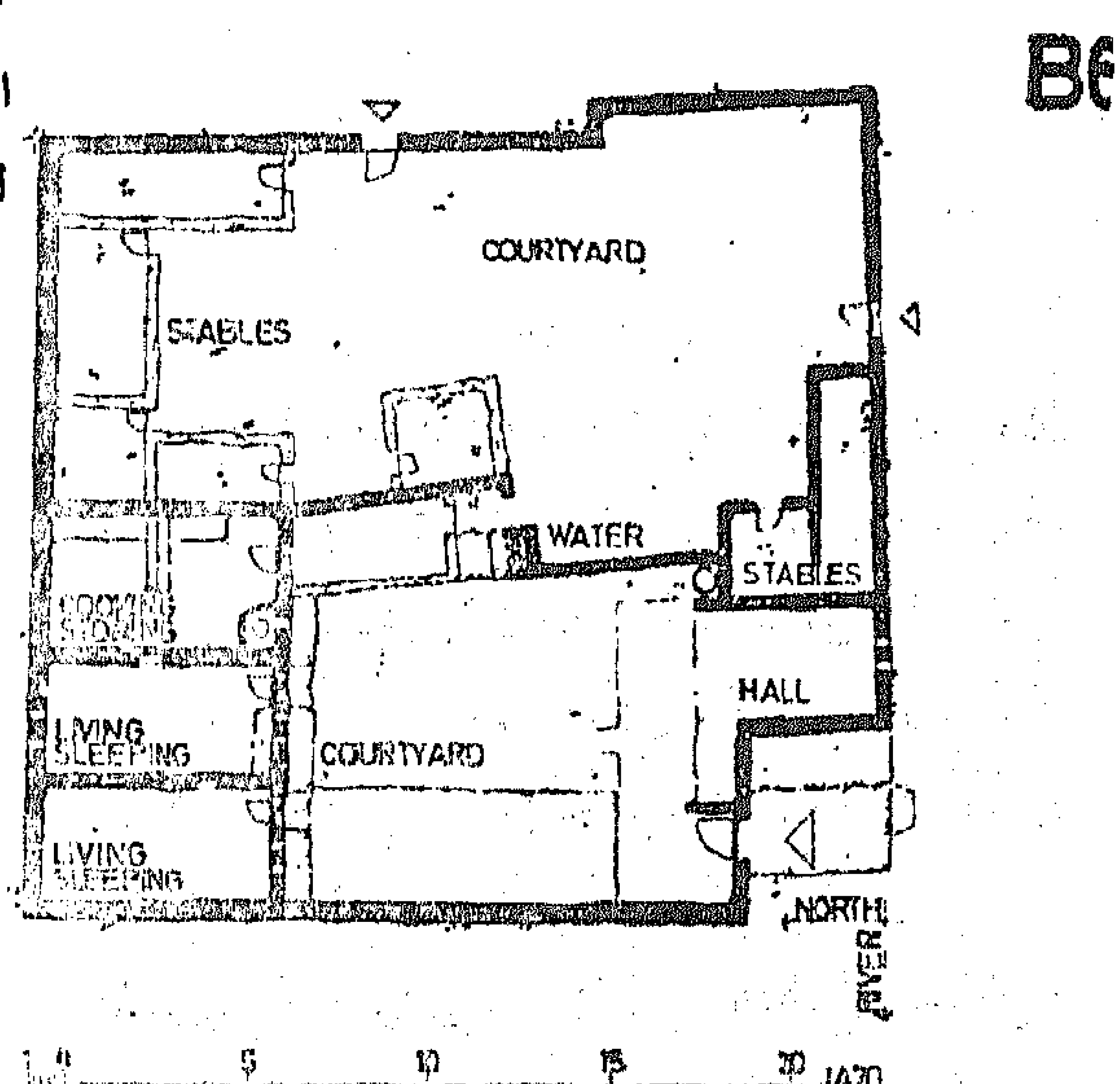
بهدف التهوية (شكل ٢٢ أ و ب) • ولكن هذه الشبكة من الطوب الطينى التى تشكل مستطيلا كانت فى الحقيقة قوالب طوب مصمته الجانب • وقد عاد نفس التشكيل الى الظهور مرة أخرى على الجدار الغربى فوق المدخل الرئيسى للمنزل ب٥ أ (شكل ٢٢ جـ) •



والغريب ان غرف المنزل ب ٥ أ كانت أصغر جدا من الغرف الأخرى الموصوفة هنا ، ولكن من الواضح أن ذلك لم يكن يرجع الى قيود انشاءات الغرف المقببة السطح •



ب ٦ ، ب ٧ : أما النموذجان الأخيران (شكل ٢٤) وهما من دهميت (بالضفة الشرقية) فلم يكونا مختلفين كثيرا عن النماذج التى تحدثنا عنها منذ قليل ، سوى فى نسقهما غير المنتظم وهو ما فرضته طبوغرافية ضفة النهر التى تم البناء عليها • فنجد الدرج والدرابزين فى تواز مع المنحدر وأن الدهاليز والحظائر وخصاص الماء ذات أحجام مختلفة ، وخاصة فى الجزء الجنوبى من الحوش (شكل ٢٥) • ورغم أن الاختلافات فى المستوى خلق شعورا بعدم الانسجام فى الغرف الثانوية ، الا أن وحدات المعيشة الرئيسية لم تكد تتأثر بذلك •



شكل ٢٤ ــ منزل طراز ب (٦) •



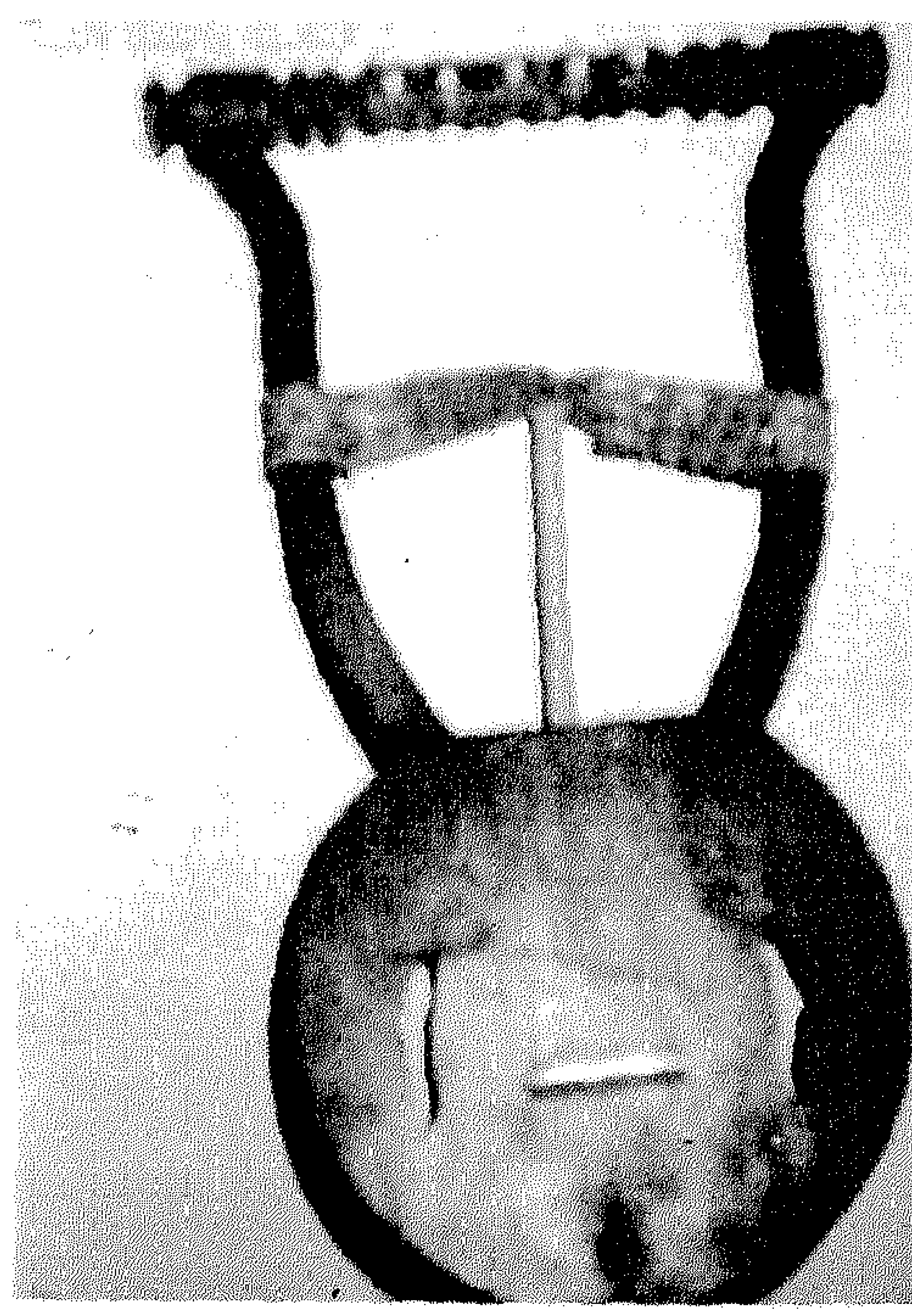
شكل ٢٥ ــ بوابة منزل طراز ب (٧) •



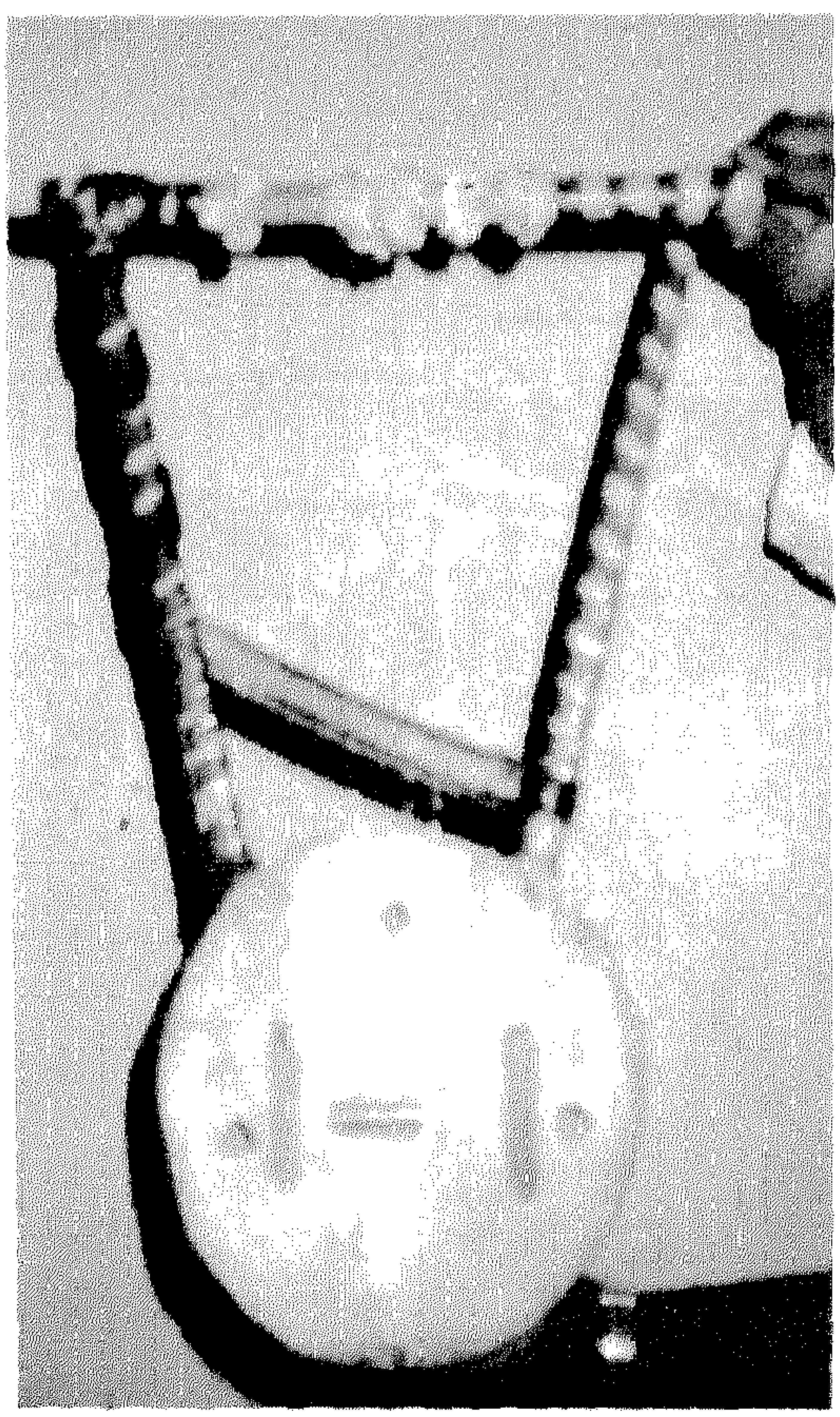
المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية

« فنون السمسمية »

الطنبورة النوبى : تصنع من خشب الزان ، وتحتوى على خمسة أوتار مصنوعة من سلك التليفون ، ويتوسط الذراعين حزام مصنوع من الجلد ليسهل على العازف التحكم فى الآلة .



طنبورة من النوبة تشد أوتارها عن طريق قطع من القماش الملفوف حول ساقها العلوى وتسمى شدادة . ويصنع صندوقها المصوت من صحن خشب مغطى بقطعة مستديرة من الخشب الأبلكاش .





سمسمية من جنوب سيناء تصنع من الخشب الأحمر ، وتشد الأوتار عن طريق مفاتيح يسمى كل منها (عصفور) ، وتصنع الأوتار من سلك التليفون .



طنبورة من البحر الأحمر . صندوقها المصوت عبارة عن صحن صاج مغطى بقطعة من جلد الحيوان ، ويصل بين ساقيها الجانبيين قطعة من الجلد الرفيع تسمى (حزام) لمساعدة العازف على التحكم فى الآلة (فرقة البحر الأحمر)

رقصة شعبية تؤديها فرقة جنوب سيناء للفنون الشعبية .





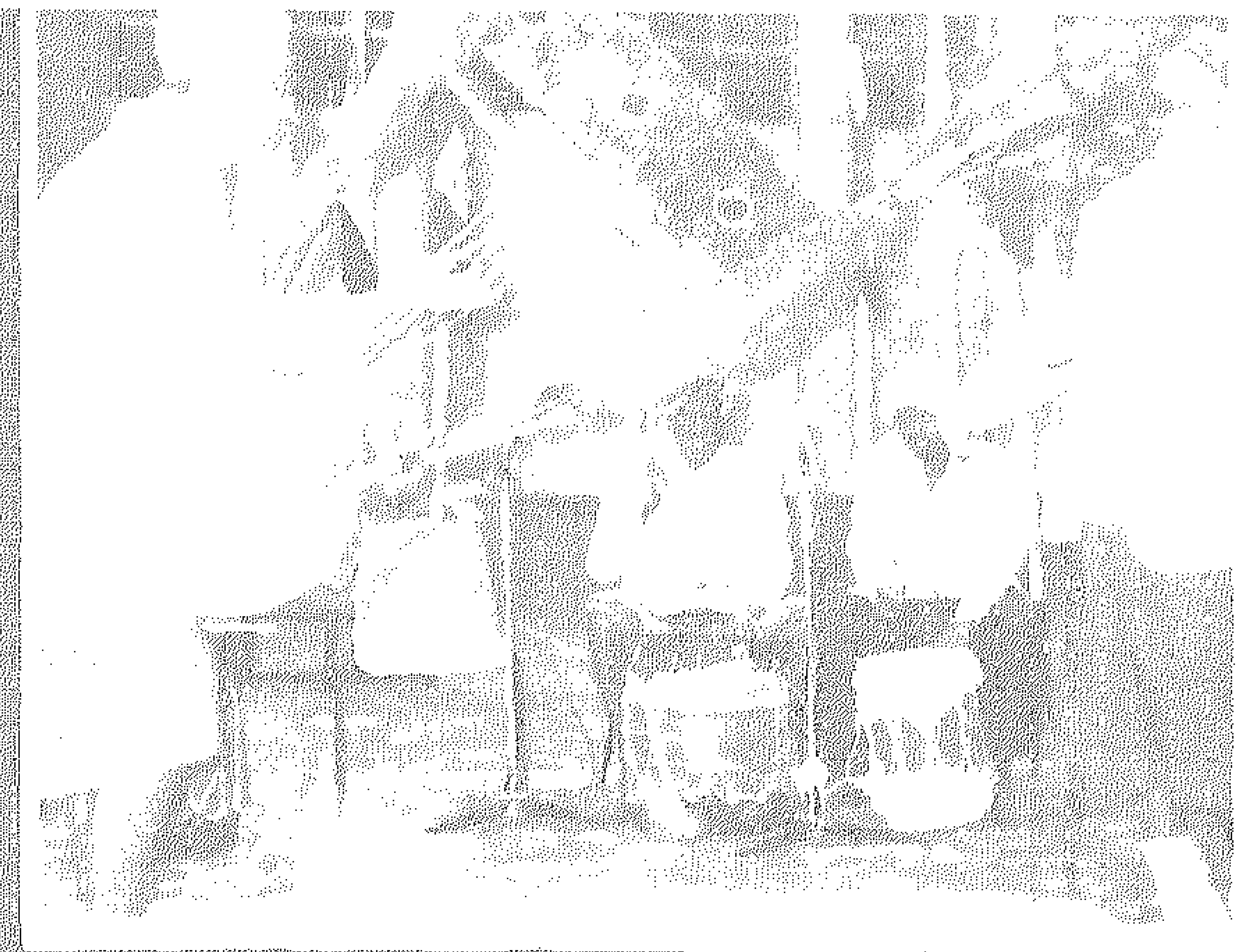
مرواس من جنوب سيناء ، وهو عبارة عن برميل من الصاج مشدود عليه جلد الحيوان من أعلى ومن أسفل لكى تصدر الأصوات الايقاعية .

الدف النوبى «الطار» (فرقة البحر الأحمر) يصنع من جلد الماعز الذى يشد على الهيكل الخشبى للغربال ، ويسمى «الطار»

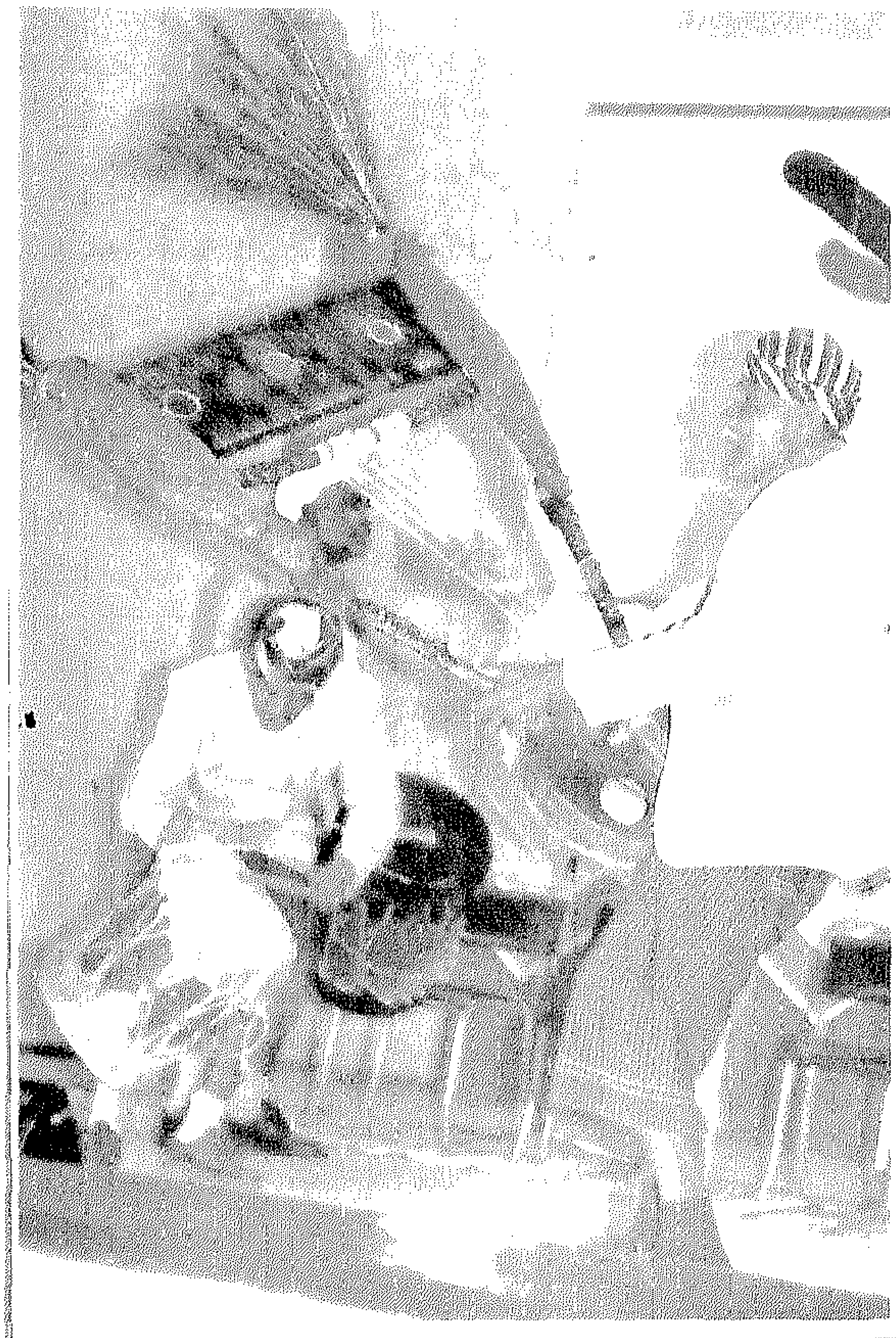


رقصة شعبية تؤديها إحدى أعضاء فرقة جنوب سيناء للفنون الشعبية .





فرقة الفنون الشعبية اليمنية فى إحدى عروضها بمركز شباب بور فؤاد .



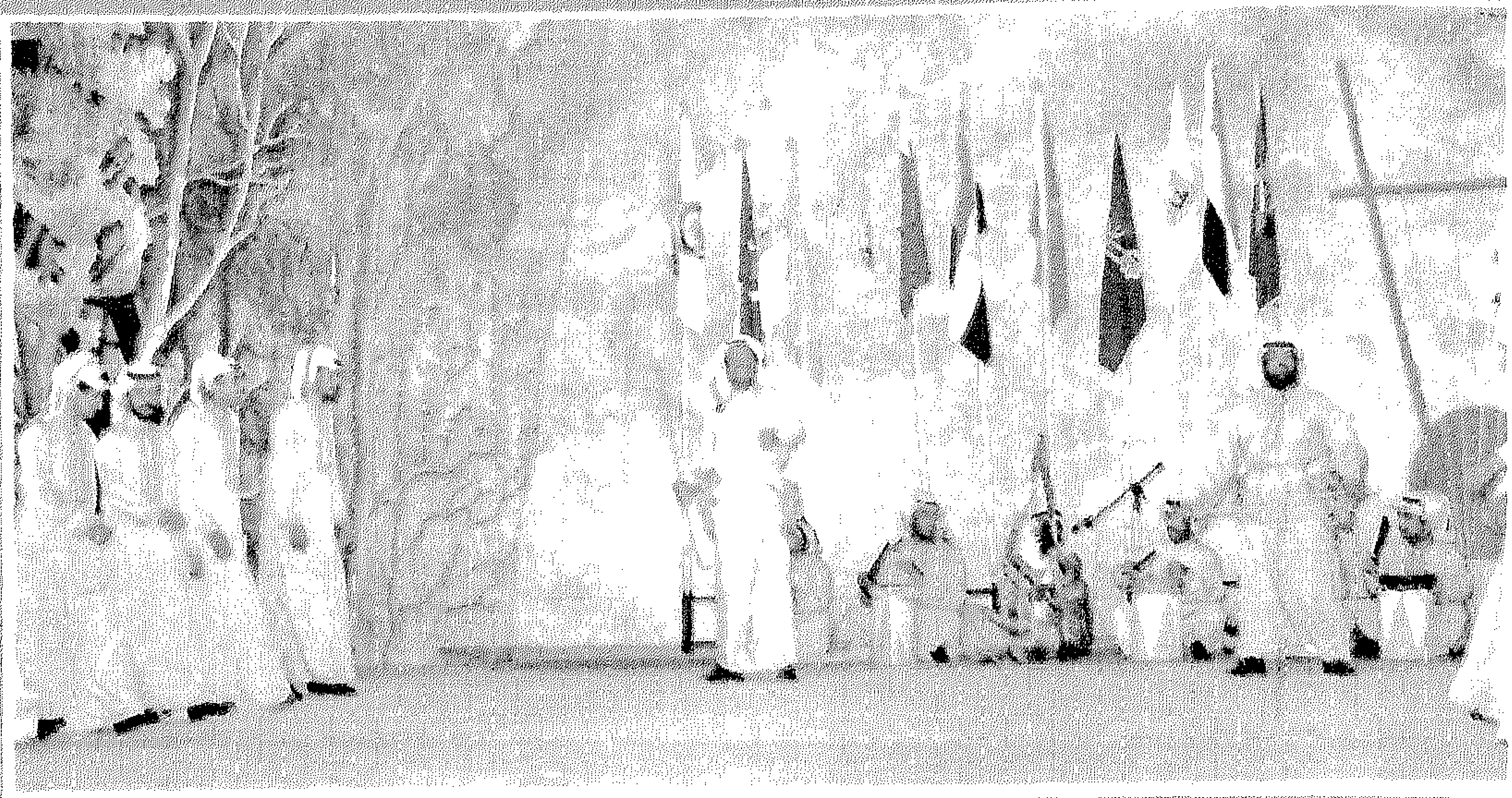
فرقة اليمن للفنون الشعبية العزف على آلة الطمبرة «السمسمية الكبيرة» ، وبمصاحبة المرواس .



فرقة اليمن للفنون الشعبية ـ الغناء اليمنى بمصاحبة آلة نقر ناعمة تسمى «الصحن» ، وآلة وترية تسمى «الطربى» الصنعائى .



فرقة الفنون الشعبية القطرية . الرقص بمصاحبة آلة المنجور . والمنجور قطعة خام أو قماش يصل عرضها الى ٣٠ سم ، وتلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز التى تصدر فى حالة إرتطامها ببعضها أصواتا ايقاعية .



فرقة الفنون الشعبية القطرية ـ رقصة بمصاحبة آلة الطنبورة والمنجور والطبول .

فرقة الفنون الشعبية القطرية ـ آلة الطنبورة فى المنتصف وعلى يمين العازف ثلاث طبول موحدة الشكل ، وهى عبارة عن وعاء من الصفيح تثبت فى أعلاه قطعة من جلد الحيوان التى تصدر الأصوات الايقاعية ، وعلى يساره عازف العود ومجموعة من الدفوف .



محمد ناجي
والعودة إلى الجذور



بورتريه لمحمد ناجي بريشته .

بيت ناجي ـ عزبة ناجي ـ أبو حمص ـ البحيرة .





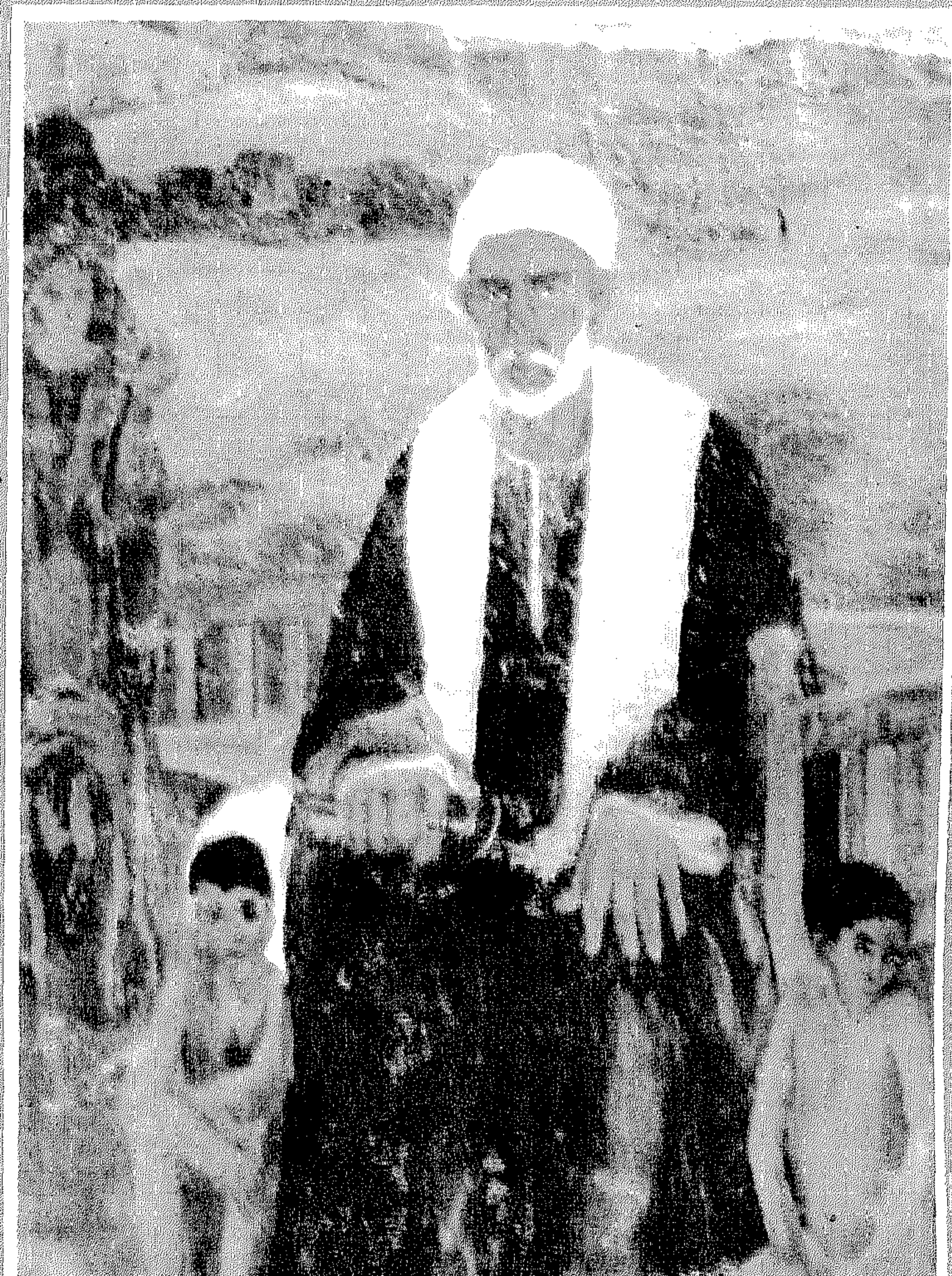
لوحة «بورتريه لعفت ناجى» شقيقة الفنان محمد ناجى ، وحرم الفنان سعد الخادم .



«موسى ابن فرعون» ـ من أعمال الفنان محمد ناجى .

«مبايعة الوالى» .





« الشيخ عبد الرسول » أحد أعيان الضفة الغربية بالأقصر ــ لوحة للفنان محمد ناجى .



المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية

(فنون السمسمية)

نشأت نجيب حنا

شهدت مدينة بور سعيد فى الفترة من ١٢/١٢/١٩٩١ م الى ١٨/١٢/١٩٩١ م مهرجان الموسيقى الشعبية الدولى « فنون السمسمية » تحت رعاية السيد / محمد سامى خضير محافظ بورسعيد ، والسيد / حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وتحت رئاسة الأستاذة الدكتورة / رتيبة الحفنى والأستاذ / سيد أبو زيد امين عام المهرجان والدكتور / صلاح الراوى مقرر الندوة العلمية •

وقدشاركت فى المهرجان ٧ فرق مصرية:الاسماعيلية ـ السويس ـ بورسعيد ـ جنوب سيناء ـ البحر الأحمر ـ قنا ـ أسوان ، وفرقتان عربيتان : قطر واليمن •

وقدمت الفرق المشاركة فى المهرجان عروضها على مسارح : قصر ثقافة بورسعيد ـ بيت الثقافة الأيطالى ، ومركز شباب بور فؤاد •

وتضمن المهرجان اقامة الندوات العلمية بقاعة الجوهرة بقرية النورس فى الفترة الصباحية •• هذا بجانب عرض للفن الشعبى للفرق المشاركة فى المهرجان فى الفترة المسائية •

وقد ناقشت الندوات العلمية عددا من الأبحاث التى تناولت آلة السمسمية وفنونها وتاريخها • وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى أربعة عشر بحثا ما بين دراسة ، الى بحث الى تقرير ميدانى أو مرجعى •

وقد شارك فى الجلسة الأولى بتاريخ ١٤/١٢/٩١ الأستاذ / صفوت كمال بتناوله لموضوع « **السمسمية فى مصر بين الواقع والتاريخ** » حيث تحدث فيه عن جذور الآلة فى مصر القديمة، ومناطق تواجدها الحالى بمسمياتها المختلفة فى جنوب مصر

وفي الصحراء الغربية ، والصحراء الشرقيـــة ، وشـــمال ســـاحل البحر الأحمر ، والسويس ومحافظات القنال وجنوب سيناء • وخارج مصر : فى فلسطين وبلدان الخليج العــربى ، وشـــبه الجزيرة العربية ، واليمن وسلطنة عمان •

كما أشـار فى حديثة الى ضرورة التفريق بين الطنبـورة كآلة اعتقـادية والسمسمية كآلة احتفالية •

ويرى الأستاذ / صفوت كمال أن السمسمية أقدم من « اللير الاغريقى » ولابد أن نرى هذه الآلة من خلال الواقع التاريخى • أن هذه الآلة مصرية أصيلة أتت من جنوب مصر••الى جنوب سيناء•• الى الدمام ، وشبه الجزيرة العربية • ويرى أيضا أننا لابد أن ننظر لآلة السمسمية مع ما يرافقها من صهبجية ـ ضخمة ـ واحتفالات شعبية •

وقد عرض الأستاذ / فرج العنترى بحثا حول آلة السمسمية ، ويـرى أن آلة السمسمية هى طنبورة القناة ، وقد هاجرت برفقه الأيدى النوبية العاملة ضمن وفود السخرة التى كان على مصر أن تقدمها لحفر قنـاة السويس طبقـا لشروط الأمتياز •

ويرى أن تسمية السمسمية أتت مما تحدثه هذه الآلة من تمتمة ، وأن هذه الخاصية أكسبتها فى منطقة القناة تسمية « التمتمية » أولا ثم حرف النطق بعد ذلك الى السمسمية • وأشار أيضا الى دور الآلة فى شبة جزيرة سيناء حسبما جاءت به عمليات الجمع الميدانى الاسرائيلى •

وهى مرتبطة بغناء طائفـة صيادى السمك ، وأن صندوقها المصوت يتخذ من علبة من الصفيح على شكل زاوية ، وأن أوتارها الخمسة تتخذ من أسـلاك الكهرباء ، وأن ضبط تنغيمها يخضـع للنظام الديانونى فى أبعـاد من مسافات ثلاثة : الكبيرة ، والصغيرة ، والمحايدة •

ويقترح الأســتاذ / فرج العنترى استثمار آلات السمسمية جماهيريا وثقافيـا وأكاديميـا وذلك بالعمل على ضبط وتنظيم وتيسير أنتاجها علميا وفق نمـاذج لرباعى من السبرانو والالطو والتينور والباص ، وبعد أن يعكف على دراسـة تصميمهـا ومقاييسهـا ومواد صناعتهـا أساتذة هندسة الصوت بالجامعة ، وبذلك تجد هذه الآلة طريقها المحلى فى بيوتنا واذاعتنـا وفى مدارس التعليم العام ومعاهد التخصص الموسيقى ، وفى الخارج تكون بمثابة سفير لحضارتنا التى تصل الماضى بيومنا الحاضر •

أما الأستاذ / أحمد محمد عمـر رئيس قسم الشئون الهندسية بمديرية الثقافة ببور سعيد فقد أشار فى بحثه الذى قدمه بعنوان « جذور آلة السمسمية » الى أن مدن القنـاة لا زالت تحتفظ بالآلة المصرية القديمة (الكنارة) •

كما قدمت الباحثه **سامية عبده خليل** بمركز دراسات الفنون الشعبية تحليلا موسيقيا لأغنية : الأسماعيلية شباب أحرار •• الأسماعيلية شباب ثوار •

أما الباحثة جمالات محمد على غوبية بمـركز دراسات الفنون الشعبية فقـد طرحت فى بحثها عن آلة السمسمية : أن ظهور الآلة الحقيقى فى بورسـعيد كان منذ عام ١٩٥٦ أيـام العـدوان الثلاثى ، وعرفت بشـدة فى تلك الفترة لسرعة حركتها وخفة لحنها وسرعة توصيل المعنى المراد توصيله •

كما عرض الأستاذ / حسن أحمد حسن زرد بفرع ثقافة بور سعيد بحثه عن أدوار السمسمية وكفاح بورسـعيد النضالى ، واستعرض خلاله نماذج تطبيقية للأغانى الوطنية المرتبطـة بحرب ٥٦ وحرب الأستنزاف والهجرة عـام ١٩٦٧ ثم نصر أكتوبر ١٩٧٣ •

كما ألقى الأستاذ / على الدين نديم مدير عام الفرع الثقافى بالسويس بحثا بعنوان « نبذة عن تاريخ آلة السمسمية » ، ثم اقترح توحيـد الزى بين فرق الفنون الشعبية بمنطقة القناة •

والقت الأستاذة / يسرية مصطفى محمد مدير وحدة الموسيقى بمركز دراسات الفنون الشعبية دراسة عن آلة السمسمية (الكنارة ـ القيثارة الطنبورة) وقدمت فيه تحليلا موسيقيا لموال من السويس ، وموال من بور سعيد ، وأغنيـة من النوبة ، ثم مقطوعة موسيقية من الاسماعيلية •

كما تناول الباحث حسن صالح محمد بمركز دراسات الفنون الشعبية فى بحثه وصفـه آلـة السمسمية وتسوية أوتارها وتجميل الآلة وتزيينها

وأماكن انتشارها والعلاقة بين شكل الآلة المعاصرة وشكلها في الحضارة القديمة عن طريق صور المراجع ٠

كما قدم الأستاذ / محمد خضير بفرع ثقافة بور سعيد بحثا يتحدث عن السمسمية والحرف البيئية تناول من خلاله بعض الأغاني التي تتحدث عن الصيادين والبمبوطية في بور سعيد ٠

وتحدث الباحث مدحت منير منصور بالمعهد العالي للفنون الشعبية من خلال بحثه الذى قدمه بعنوان «**بين السمسمية والضمة**» عن تاريخ الآلة وعلاقتها بالظواهر الاحتفالية بمنطقة القناة ، ثم تحدث عن « الضمة » وعلاقتها بأغاني دورة الحياة، ثم عرض بعض الملامح الثقافية والاجتماعية لبعض نصوص الأغاني مثل اغنية : يا لدانا ــ ياراكبين الخيل ــ يا بنت عسان ــ مع السلامه يا مهاجرين ٠
أما الأستاذ / على بركات عضو اتحاد الكتاب المصريين فقد دار بحثه حول :« السمسمية وفولكلور بورسعيد » من حيث أن السمسمية وأغانيها صاحبت أداء العمل أثناء حفر القناة ، وتطورت هذه الأغاني وكلماتها على يد « البمبوطية » وهم الذين ارتبط عملهم بحركة الميناء واستحدثوا الآلة المناسبة التى تتلاءم مع الكلمات التي يرددونها ، وكانت هذه الآلة هى السمسمية ٠ ومن ثمة أطلق على الأغانى التى تصاحبها أغانى السمسمية ٠

وتناول الأستاذ / فيصل ابراهيم التميمى رئيس الفرقة القومية القطرية للفنون الشعبية فن الطنبورة بقطر : ويرى أن هذا الفن قادم من أدغال أفريقيا كما أشار الى أن آلة الطنبورة تختلف اختلافا كليا عن آلة السمسمية وهما لايتشابهان الا في الشكل فقط ٠ وتحدث عن الآلات الأخرى المصاحبة للطنبورة مثل المنجوز ، وهو : عبارة عن حوافر الماعز مثبتة على قطعة من القماش تلف حول وسط الراقص وتصدر أصواتا ايقاعية ٠ هذا بالاضافة الى الطبول المصاحبة للطنبورة ٠ كما تحدث عن الألوان الغنائية للطنبورة التى تبدأ عادة بما يسمى بالتهليلة ٠

وفى ختام حديثه تحدث عن تطوير الفنون الشعبية ، ويرى بصدد ذلك أن أى عبث أو خدش بالتراث بحجة التطوير عملية ممقوتة لأنها تجنى على أحاسيس ومشاعر من أبدع هذا الفن وأبتكره ٠

كما تحدث الأستاذ / على الأسدى مسئول الفرقة اليمنية للفنون الشعبية ملقيا الضوء على بعض جوانب الفن الشعبى في اليمن ، فتحدث عن آلة الطمبورة واسمها المحلى«الطمبرة»أو السمسمية الكبيرة والتى يطلقون عليها فى بعض الأحيان « **أم السماسم** » ٠ وقال أن هذه الآلة آلة ايقاعية صندوقها المصوت « **القدح** » ، وهو عبارة عن تجويف مشدود عليه قطعة من جلد الحيوان ، وأوتار هذه الآلة تصنع من أمعاء الحيوان ، وتشد على العمود العلوى للآلة والذى يسمى « **الفرمان** »٠ أما العمودان الجانبيان فيسمى كل منهما«العجلان»٠ وأن هذه الآلة لها مفهومها الموسيقى الذى لا يحدد هويتها وخصائصها فقط ، بل الحركة أيضا ، التى تميل الى الملامح الأسطورية ٠ وأشار الى أن هذه الآلة وفنونها تتشابه كثيرا مع فنون السواحل المجاورة فى آسيا وأفريقيا ٠

كما أشار أيضا الى أحد ألوان الموسيقى والغناء الشعبى اليمنى وهو ما يسمونه « **بالقوما** » ، وهى تقريبا تشبه ما يسمى « **الوصلة** » **الغنائية** ، ولها ملامح أولية تتمثل فى تدرج الايقاع عبر ثلاث مراحل الأولى تبدأ بطيئة وتسمىالتسعة ، ثم يتصاعد الايقاع الى المرحلة الثانية والتى تسمى « الوسطى » ، ثم يتصاعد ليصل الى الذروة حيث تسمى هذه المرحلة « السارع » ٠ ويؤدى هذا اللون بمصاحبة آلة وترية تسمى « **الطربى** » الصنعائى وآلة نقر ناعمة تسمى « **الصحن** » ، وأشار أيضا الى أن الكلمات الشعبية اليمنية تسمى الشعر الحمينى ٠

وفى ختام المهرجان صدر عن الندوة التوصيات التالية :

توصيات الندوة

فى اطار المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية الذى أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة ومحافظة بورسعيد فى الفترة من ١٢ حتى ١٨ / ديسمبر ١٩٩١ والذى خصص لفنون آلة السمسمية فقد انعقدت الندوة العلمية حول فنون الآلة ونظائرها فى مصر والأقطار العربية ٠ وهى

الندوة التى تمثل فعالية أساسية من فعاليات المهرجان ٠

وعلى مدار أربع جلسات أولهـا يوم السبت ١٤ ديسمبر ١٩٩١ ، وآخرها يوم الثلاثاء ١٧ ديسمبر ١٩٩١ ناقشت الندوة أربع عشرة ورقة بحث توفر على اعدادها الخبراء والباحثون المصريون والعرب (قطر ــ اليمن) وقد تناولت هذه الأوراق فنون آلة السمسمية ونظائرها من مختلف الجوانب : التاريخية والاجتماعية والجمالية والتقنية ٠

ولئن كان النقاش العلمى الخلاق قد أثرى المجادلات والموضوعات والمحاور التى اتجهت البحوث الى تناولها ، فان النماذج التطبيقية التى قدمتها بعض الفرق خلال انعقاد الندوة (فرقة اليمن) فضلا عن فعالية العروض الحية للفرق المشاركة فى المهرجان كل ذلك قد ضاعف من اثراء الندوة وحيويتها ٠

واذ يحرص أعضاء الندوة على أن يؤكدوا على أهمية عقدها سنويا كدعامة رئيسية من دعامات هذا المهرجان فانه ليطيب لهم أن يتوجهوا بالشكر العميق للهيئة العامة لقصور الثقافة ، ولمحافظة بور سعيد على المبادرة فى اقامة هذا المهرجان وندوته العلمية فلسفة وتوجها ، تخصيصا بما حققه المهرجان من اتاحة هذه العروض المتنوعة وتنظيما ، وبما حققه المهرجان من اتاحة هذه العروض المتنوعة لفنون هذه الآلة الشعبية الأصيلة والثرية لجماهير بورسعيد الذى ابتهج منهم الفؤاد ــ بلا شك ــ لتلقى هذه الفنون من خلال مبدعيها من مصر والأقطار العربية ، واستعادوا ذكريات نضال هذه المدينة الباسلة ٠ وبما أتاحه المهرجان فى الوقت نفسه للباحثين من فرصة ثمينة للتعرف على المزيد من تجليات فنونه آلة السمسمية ونظائرها ، والمطابقة بين دراساتهم وبين الشواهد الفنية الشاخصة فى حيوية العرض الجماهيرى الحى الذى تجلى ساطعا عرضا ونقاشا وتعقيبا وتدقيقا فى اطار من الموضوعية والاخلاص ٠ ومن ثم فان أعضاء الندوة يشيدون بتجرد العلم وموضوعيته فى هذا المهرجان ويرجون له استمرار التفوق واضطراد تميز الاداء فنا وعلما ويخلصون الى التوصيات التالية :

أولا : التأكيد على مبدأ سيادة الجمع العلمى المنضبط لعناصر موضوعات الثقافة الشعبية المصرية (تراثا ومأثورا) من خلال المؤسسات المتخصصة ومن بينها المراكز الاقليمية لجمع التراث الشعبى والتى تتضمنها خطط الهيئة العامة لقصور الثقافة فى اطار مشروع أطلس الفلكلور المصرى الذى تتصدى الهيئة لاعداده ٠

ثانيا : ضرورة دعم الاهتمام العلمى بجمع وتوثيق وتصنيف ودراسة التراث والمأثور الفنى والاجتماعى لآلة السمسمية ونظائرها فى منطقة القناة وغيرها ، وايلاء اهتمام خاص بتراث (القومة) فى منطقة القناة بما يتيح استخلاص هذا التراث الثرى والدال عن صدور وذواكر حفظته ابرازا للروح الوطنى ، على أن تتضافر جهود المؤسسات المختلفة (الهيئة العامة لقصور الثقافة ــ أكاديمية الفنون ــ الادارة المحلية ــ ٠٠٠ الخ) لتحقيق هذه الغاية النبيلة ٠

ثالثا : مد جسور التعاون والتضافر بين المؤسسات المصرية المعنية بجمع ودراسة الثقافة الشعبية (تراثا ومأثورا) ، وبين نظائرها فى الأقطار العربية الشقيقة تحقيقا لتبادل الخبرات العلمية وتوحيد أساليب الجمع والتصنيف والدراسة فى هذا المجال الهام الذى يؤكد وحدة الشعب العربى ٠

رابعا : دعوة جامعة قناة السويس وكليات التربية النوعية الى تضمين برامجها التعليمية مادة الفنون الشعبية التى تبدعها المنطقة وفى مقدمتها فنون آلة السمسمية ترسيخا للأصول الفنية المصرية فى تربية الشباب وتعليمه ووصله بأصوله الثقافية والفنية ٠

خامسا : اتخاذ التدابير الكفيلة بالحفاظ على آلة السمسمية ونظائرها فى صورتها الأصيلة وتكوين فرق متميزة لأداء فنون هذه الآلة على النحو الذى يحافظ على أصالتها ٠

سادسا : عقد حلقات بحث متخصصة لدراسة توحيد مفاهيم ومصطلحات الموسيقى الشعبية وتجديد أساليب جمع الموسيقى الشعبية عزفا وغناء وآلات واختيار اسلوب التدوين المناسب ٠

سابعا : العمل على استخلاص القواعد الأساسية لأداء آلة السمسمية ونظائرها فى اطار

منهج علمى متكامل على النحو الذى يتيح تعليم وتدريب أجيال من العازفين والمؤدين لفنون السمسمية من خلال دورات تدريبية منتظمة بفروع الهيئة العامة لقصور الثقافة بمحافظات القناة وغيرها من المحافظات التى تمثل هذه الآلة ونظائرها مظهرا من مظاهر فنونها الشعبية ٠

ثامنا : العمل على سرعة اصدار الدليل العلمى لجمع الموسيقى الشعبية ومن بينها فنون السمسمية وهو الدليل الذى يجرى اعداده فى اطار مشروع أطلس الفولكلور المصرى ٠

تاسعا : تخصيص أقسام مستقلة فى متاحف التراث والمأثور الشعبى القائمة أو التى تقام فى محافظات القناة ٠

عاشرا : العمل على اعداد دليل يتضمن أسماء المؤدين الشعبيين المتميزين من عازفى الآلات الموسيقية الشعبية ومن بينها آلة السمسمية ونظائرها استنادا الى جهود الباحثين المتخصصين فى الكشف عن هؤلاء المبدعين ووضع معايير فنية دقيقة لقياس التميز ٠

الحادى عشر : دراسة اختيار الأعمال المتميزة من فنون آلة السمسمية ونظائرها وطبعها على شرائط كاسيت وطرحها للتداول الجماهير بما يتيح تحقيق انتشار هذه الفنون وتذوقها ٠

الثانى عشر : توجيه الفرق التى تستلهم الفنون الشعبية الى استخدام الآلات الموسيقية الشعبية لمصاحبة عروضها الفنية تأكيدا لشعبية مصادر الفنون الحركية التى تقدمها هذه الفرق ٠

الثالث عشر : الدعوة الى الاهتمام بتعليم عزف الآلات الموسيقية الشعبية فى المعاهد الموسيقية المتخصصة ٠

الرابع عشر : دعوة أجهزة الاعلام المرئية والمسموعة الى الاهتمام بتقديم الفنون الشعبية بتجلياتها المختلفة من خلال برامج مدروسة على أسس علمية وفنية دقيقة بما يبرز دور هذه الفنون فى التعبير عن خصوصية الوجدان المصرى والعربى ٠

الخامس عشر : البدء من الآن فى الاعداد للندوة العلمية الخاصة بفنون آلة الربابة ضمن أعمال المهرجان الدولى الثانى للموسيقى الشعبية والمقرر عقده بمحافظة أسيوط بما يتيح اعداد المزيد من البحوث المتعمقة حول فنون هذه الآلة الشعبية ٠

دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١

مصطفى شعبان جاد

حفلت الدراسات الفولكلورية خلال العام الماضى بتنوع نسبى سواء فى اختيار موضوع الدراسة او تحديد المكان الذى تم فيه جمع المادة ميدانيا . وفى هذا الاطار نلاحظ عددا من الأطروحات العلمية التى تمت مناقشتها فى هذا المجال .

فى مجال اختيار الموضوع نجد أن هذه الأطروحات تعرض أصحابها لموضوعات الموسيقى الشعبية وفن التعبير الحركى (الرقص الشعبى) ثم الأدب الشعبى (الحكاية الشعبية) وموضوع دورة الحياة ، وأخيرا موضوع استلهام الحكاية الشعبية (ألف ليلة وليلة) فى المسرح .

أما بالنسبة لميادين الدراسة فنلاحظ أنها متنوعة بشكل ملحوظ على خريطة مصر من أقصى الشمال الى أقصى الجنوب ، فى مجتمعات مرسى مطروح ورشيد (مدينة رشيد ـ قرية البرج) ثم منطقة الدلتا والشرقية والمنوفية (قرية كفر الأكرم) . ثم القاهرة ، وبالنسبة للجنوب تبرز مجتمعات أسوان والنوبة (الفاديجا ـ الكنوز) ، مما يشير الى أن منطقة الوجه البحرى كان لها النصيب الأوفر من البحث والدراسة .

وقبل أن نتعرض لهذه الدراسات أود الاشارة هنا الى ملاحظة أخرى جديرة بالذكر ، وهى اشتراك أستاذنا الجليل **الأستاذ صفوت كمال فى ست رسائل منها ، وهو أمر له دلالته فى تحديد القيمة العلمية الرفيعة لهذه الأبحاث ، كما يشير أيضا للجهد المتواصل من قبل استاذنا فى النهوض بالدراسات الفولكلورية فى مصر والعمل على تأصيلها بالمناهج العلمية الحديثة** ، وثمة دلالة أخرى لاشتراك الأستاذ صفوت فى هذه الدراسات مشرفا ومناقشا وهى أنه صاحب منهج علمي خاص فى تناول موضوعات الابداع الشعبى المصرى كظاهرات فولكلورية لها واقعها فى تكوين بنية الثقافة المصرية والعربية ، فضلا عن خبراته الميدانية التى لايمكن حصرها سواء فى مصر أو فى المنطقة العربية .

محمد عمران (المعهد العالى للفنون الشعبية)

الثابت والمتغير فى الانشاد الدينى ، دراسة مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى . ـ القاهرة : م . عمران ، ١٩٩١ ـ ٣١٧ ص ، ٣٠ سم .

يشتمل على كشاف . ـ (أطروحة ماجستير)

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من :

أ . صفوت كمال مشرفا

أ . د ايزيس فتح الله مشرفا

أ . د أحمد شمس الدين الحجاجى مناقشا

أ . د لندا فتح الله مناقشا

تناولت هذه الدراسة موضوعا من الموضوعات التى احتلت مكانا بارزا فى الابداع الشعبى

المصرى سواء المرتبط بالكلمة أو المرتبط بالأداء الموسيقى ، وهو « الانشاد الدينى » وتعود مكانة هذه الدراسة بين الدراسات الفولكلورية فى مصر الى عاملين مهمين ، الأول : أنها تناولت الجانب الموسيقى فى الانشاد الدينى فى مصر بدءا من سياقه التاريخى ثم علاقة المنشد بالجمهور ومرورا بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظة وانتهاءا بالانشاد الدينى فى ضوء تغير القيم الموسيقية (الاجتماعية والثقافية) ورصد مظاهر هذا التغير ، مع التدوين الموسيقى لمقاطع من الانشاد الدينى فى أكثر من ستين مناسبة وطريقة أداء وطبيعة حكى . الثانى : أن القائم بهذه الدراسة واحد من الباحثين فى مجال الموسيقى الشعبية الذى جعل الميدان أساسا صلبا للوقوف على جماليات الموسيقى الشعبية ودراستها وتحليلها وتصنيفها ، فضلا عن كونه واحدا من الباحثين الذين أثمرهم مركز دراسات الفنون الشعبية الذى تقوم وظيفته الأساسية على جمع وتصنيف وتحليل المادة الفولكلورية .

ويمهد الباحث محمد عمران فى بداية رسالته لمفهوم الانشاد الدينى قائلا : « تطلق تسمية انشاد دينى على نوع من الغناء تأتى منظوماته الشعرية وصيغه الأدبية فى اطار الموضوعات الدينية ، مثل المدائح النبوية والابتهالات والتسابيح والتهليل والتكبير والموالد ... الخ كما عرف كنوع من الغناء يرتبط بفئة من المؤدين اشتهروا باسم المنشدين وأن أولئك المنشدين ارتبط نشاطهم الموسيقى بمجالات أداء وبمناسبات اصطبغت جميعها بصبغة دينية . والواقع أن الشائع من مفاهيم حول استخدام المصطلح هو أن الانشاد الدينى مصطلح فنى قائم بذاته بين المصطلحات الفنية وبين التسميات العديدة التى تطلق على الأنواع الموسيقية ، وفضلا عن ذلك ينظر الى الغناء الذى يندرج تحت تسمية « الانشاد الدينى » على أنه يحمل من الخصائص الفنية ما يجعله متميزا عن سائر الأنواع الغنائية الأخرى » . وينهى الباحث هذا التعريف بتساؤل : هل هناك انشاد غير دينى فى مقابل انشاد دينى ؟ ثم يجول بنا فى رحلة داخل المصطلح للتعرف على كنهه من النواحى اللغوية والأدبية والموسيقية ، فيستقر على مفهوم الانشاد الدينى من واقع العمل الميدانى المرتبط بالمصادر المدونة وذلك من حيث الوظيفة التى يؤديها ، ثم من ناحية الأداء الموسيقى داخل وخارج المساجد ، لينتهى الى ما أطلق عليه ب « **الانشاد الدينى الفولكلورى** » ليشير الى أنه يختلف تماما عما سبق ذكره ، اذ أن له عدة عناصر تميزه يمكن تحديدها عن طريق رصد الشكل الموسيقى المكون له والمحتوى الموسيقى ـ أى شكل التكوين اللحنى الذى يميز شكل الجملة اللحنية ـ ثم طريقة الأداء الفولكلورية التى تحكمها التقاليد المرتبطة بنشأة المنشد الفنية ، ثم الأدوات والآلات الموسيقية المصاحبة للمنشد الشعبى ، وأخيرا المؤدى .

هذا التمهيد يعد مدخلا مهما لفهم الرسالة التى يريد الباحث توصيلها ، وحتى يكون هناك معيار للمصطلحات والمفاهيم التى تناولها منذ البداية . وقد حرص على اختيار المناطق التى تمكنه من جمع مادته وتحليلها بعناية وفى هذا يقول : « .. وحرصا على التحقق مما ترمى اليه المقارنة بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة فى الانشاد ، روعى أن تمثل مادة الدراسة مناطق ثقافية ذات تقاليد فنية واجتماعية متجانسة الى حد ما ، أى الحصول على مادة موسيقية تنتمى الى تقاليد فنية متشابهة وذلك لضمان ربط أسباب الثبات والتغير (فى هذه المادة) بمؤثرات فنية واجتماعية بعينها » .

ويبدأ الباحث بعد ذلك فى عرض رسالته **بالباب الأول الذى خصصه للانشاد الدينى فى سياقه التاريخى (فى أربعة فصول)** حيث اهتم فى الفصل الأول بتسجيل الخلفية التاريخية للانشاد الدينى منذ الحضارة المصرية القديمة ـ داخل المعبد ـ ثم الكنيسة القبطية حتى دخول العرب مصر فبين دور الولاة فى موقفهم من الموسيقى والانشاد حتى ظهور الانشاد الدينى الفولكلورى ، ثم انتقل فى الفصل الثانى ـ الاهتمام بالانشاد الدينى فى الدراسات المعاصرة ـ لعرض الدراسات المعاصرة التى تناولت موضوع الانشاد والموسيقى الدينية ، وتناول فى الفصل الثالث الانشاد الدينى فى المناسبات الدينية

الاحتفالية على مدار العام مع دراسة مقارنة لما كان يؤدى فى الماضى وما أصبح عليه الانشاد الدينى المعاصر ، ثم مقـــارنة أخـــرى لما كان يؤدى فى المناسبات غير الدينية قديما وحديثا .

أما الباب الثانى فقد أفرده الباحث لدراســة « وضع المنشد » وقسمه أيضا الى أربعة فصول ، تناول فيها علاقة المنشـــد بالجمهور وأثر المكانة الاجتماعية والدينية على هذه العلاقة ، ثم المنشد التقليدى القديم ، حيث حدد الباحث المعايير التى يمكن الأخذ بها لرصد مفهومى القـــدم والمعاصرة للانشاد الدينى الفولكلورى من ناحية والمنشدين من ناحية أخرى . ثم انتقل بنا الباحث الى المنشد الجديد (المعاصر) ووضـــــعه الفنى والآلات الموسيقية التى يستخدمها وطريقته فى الاستهلال والختام . ومناسبات الأداء المختلفـــة ، ويختم الباحث هذا الباب بالتعرض لموضـــوع « **الابداع الفـــردى والمأثـــور الجمعى** » حيث عرض لثلاثة نماذج غنائية مختلفة للقصص الدينى بأداء ثلاثة من المنشدين لكل منهم طريقته المميزة فى الأداء ليقف بذلك على قدرة المنشد الابداعية والتميز الشخصى له ، فضـــلا عن دور الوجدان الجمعى المتلقى لهذا الفن وبمـــا يمثله من ذوق عـــام ، ويسجل الأستاذ عمران هذه الملاحظـــة بقوله « .. على الرغم من أن الجمهور ينظر الى المنشد على أنه متخصص فيما يقدمه له ، فان هذه النظرة لا توقف دورا مهما اعتاد الجمهـــور أن يلعبه ، وهو المساهمة الفعليـــة فى عمليـــة الابداع ، أى مشاركة المؤدى المنشد ، فيما يجريه من تفسير وتعديل أثناء الأداء » .

أما الباب الثالث والأخير فقد ركز فيه الباحث على « أثر المتغيرات » وقسمه كسابقيه الى أربعـــة فصول ، بدأها « بالنشأة الفنية للمنشد وتكوين محفوظه » وتناول فى هذا الفصل المعارف الثقافية للمنشد القديم ونظـــيره فى الوقت الحاضر ، ثم انتقل لدراسة « **الجمهور والتقاليد المرعيـــة** » حيث سجل الباحث ديناميكية العلاقة بين سلوك جمهور الانشاد أثناء عملية الاستماع والدور الفنى الابداعى للمنشد . وتلى ذلك عرضا لتغير القيم الموسيقية فى ضوء التغير الاجتماعى والثقافى . ويشير الباحث الى هذه الظاهرة بقوله : « لم يتأثر المنشد بما حدث من تغيرات أدت الى اعتماده على التسجيلات التجارية فحسب ، وانما تأثر أيضا بالانجازات التكنولوجية فى مجال الصـــوت فقد أصبح من المعتاد الآن أن يستخدم المنشد مكبرات الصوت الحديثـــة (الاستريو) فى مجـــالات الانشاد ، كالموالد وحفلات العرس .. الخ وأصبح من المعتاد أن يتقبل الجمهور الأصـــوات المرتفعة والضخمة التى تصـــدر بواسطة هذه الأجهزة الحديثة التى أصبحت منتشرة الآن فى المنـــازل والمحلات العامة ، ولاسيما أنهـــا تحسن صوت المؤدى . فى هذا الاطار أصبح من المعتاد أيضا أن نجد عازفا فى فرقة المنشـــد يثبت ميكرفونا صغيرا فى آلته ، يعمل على هذه الأجهزة الصوتية الضخمة . والجدير بالذكر ، أن هذا الاستخدام (الأخير) أدى الى بروز دور العازف والى حرصه على اختيار الألحان المناسبة ، والى حرصه أيضا على سلامة الأداء » .

ويختم الباحث رسالته بفصل تناول فيه مظاهر التغير التى لحقت بموســـيقى الانشـــــاد الدينى الفولكلورى من خلال ثمان نقاط : **المحفوظ الفنى الأدبى ومظاهـــره / المستوى التقنى والمعـــرفة الموسيقية لدى المنشد / طرق الأداء ـ الأساليب / مناسبات الأداء / الأدوات والآلات الموســـيقية / الأوزان الايقاعية والضروب / الشكل الموسيقى / المحتوى الموسيقى** . وقد رصـــد الباحث فى هذا الفصل العناصر الثابتة فى مقابل العناصر المتغيرة منها موضحا الدوافع التى أدت الى هذا التغير . وعلى سبيل المثال نجده يرصد العناصر المتغيرة فى الشكل الموســـيقى العـــام للانشاد الدينى الشعبى . **فالشكل الموســـيقى العـام المرتبط بالقصة** ، قد تغير نتيجة للتغير الذى لحق بشكل « **وحدة الأداء** » . فقد أضيف اليها قسم ثالث هو « **السرد** » وأصبح تكوين الوحدة يأتى على النحو التـــالى :

وحـــدة :

القسم الأول : (الموال)
القسم الثانى : (الغناء الموزون الموقع) .
القسم الثالث : (السرد)

ولم يقف الشكل الموسيقى « للقصة » عند تغير الوحدة الى الشكل المبين وانمـــا يلجأ المنشدون المعاصرون الى اجراء تقسيمات فرعيـة لكل قسم من الأقسام الثلاثة التى تتكون منهـــا الوحدة ، أى أن كل قسم من الأقســام الثلاثة يتفرع منه أقسام فرعية ومماثلة فى ترتيبها للترتيب الأكبر المبين فى الوحدة • فاذا كان التقسيم الفرعى يبدأ بالرد فلابد أن يليه أداء فى شــكل الموال ، ثم يليه أداء فى شكل الغناء الموزون الموقع ، ثم أداء بطريقة السرد •• وهكذا » •

والحق الباحث بدراســته عدة ملاحق خصص الأول منها للمقابلات الميدانيـــة مع الرواة ، ثم ثبت ببيانات الرواة • أما الملحق الثالث فقد أفرده الباحث لدليل العمـــل الميدانى الذى وضـــعه واستعان بهفى جمع مادته ، ويحوى أكثر من مائة سؤال حول الموضوع ، ويعد اضافة مهمة فى مجال العمل الميدانى لموسيقى الانشاد ، ثم ملحق أدرج فيه ثبتا بالمصطلحات والتعابير الفنيـــة الواردة بالدراسة ، ويشتمل على أكثر من ثمانين مصطلح من الممكن أن يكونوا نواة لعمل قاموس للانشاد الدينى والموسيقى المرتبطة به •

★★★

سهير أسعد طلعت (المعهد العالى للنقد الفنى)

أغانى الزواج فى النوبة ، دراسة تحليلية •ـ القاهرة : س • طلعت ، ١٩٩١

٣٥٧ ص ، ٣٥ سم • (أطروحة دكتوراه) •

وقد قام بالاشراف على هذه الدراسة :

أ • د عواطف عبد الكريم ، أ • صفوت كمال ، أ • مرجريت تــوت • وتشكلت لجنـة المناقشة أ • د • اكرام مطر ، أ • د مارتاروى • والحـــكم من أ • د عواطف عبـــد الكريـم ،

وقد ركزت الباحثة فى هذه الرسالة على الجانب الاثنوميوزوكولوجى للأغنية النوبيـــة ، وتتألف رسالتها من أربعة فصول ، عرضت الباحثة فى الفصل الأول لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته ، حيث تؤكد على ضرورة الكشف عن وظيفـــة الموسيقى ومدى ارتباطها بالسلوك من حيث أنها تفاعل اجتماعى ونشاط ابداعى ، وذلك من خلال دراســـة الممارسات الموسيقية والمنهج المتبع فى تعليمها وطبيعة الارتجال ، فضلا عن رواد الغناء فى مجتمع الدراســـة • وقد ركزت الباحثـــة موضوعها على مجتمع النوبة (الفاديجا ـ الكنوز) بما يمثله هذا المجتمع من ثقافة تميزه بخصائص معينة •

وقد توسلت الباحثة بالمنهج الوصفى التحليلى مستخدمة أدوات البحث الميدانى لجمع مادتها عن طريق الاستبيان • وتفرد الباحثة الفصل الثانى من دراستها لتاريخ النوبة وموقعها الجغرافى ، مركزة على عادات وتقاليـد الزواج فى مناطق : الفاديجا والكنوز والعرب ، حيث تعرض لأغانى وموسيقى الزواج فيها ورواد الغناء بها فضــلا عن الآلات الموسيقية المستخدمة فى العزف •

ثم تنتقل الباحثة سهير أسعد بعد ذلك الى الجانب التطبيقى فى الدراسة حيث تناولت ـ فى الفصل الثالث ـ تدوين وتحليـــل الأغانى الموســيقية التى قامت بجمعها من منطقة البحث المشار اليها ، ثم تختم دراســـتها بالنتائج التى توصلت لهـــا حيث صنفتها الى نتـائج تتعلق بالايقاعات / المســاحة الصوتيـــة / التكوين الموســـيقى / الشكل البنائى / بدايات الألحان ونهاياتها / المســار اللحنى / وظيفة الأغنيـــة / الآلات الموسيقية •

وقد أفردت الباحثـــة ثلاثة ملاحق لرسالتها استوعب الأول فهرسا تحليليا للأغانى ، والثانى لاستبيان جمع المادة ، بينما انفرد الملحق الثالث لبيان الرواة •

سمير جابر (المعهد العالى للفنون الشعبية)

الرقص الشعبى والتدوين • ـ القــاهرة : س • جابر ، ١٩٩١ • ص ، ٣٥ سم • (أطروحة ماجستير » يشتمل على كشاف •

وقد تشكلت لجنـــة المناقشة والحكم من :

أ • د علياء شكرى ـ مشرفا •

أ • د ماجدة عز ـ مشرفا •

أ · د عصمت يحيى ـ مناقشا ·

أ · صفوت كمال ـ مناقشا ·

وتأتى دراسة سمير جابر الباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية لتحتل مكان الريادة فى مجال تدوين وتصنيف وتحليل الرقص الشعبى المصرى بمنهج علمى دقيق يقوم فى الأساس الأول على خبرة الباحث الميدانية على مدى أكثر من ثلاثين عاما ، منذ بدأ العمل بمركز دراسات الفنون الشعبية بقسم الرقص الشعبى · ومن هنا تأتى القيمة العلمية لهذه الرسالة ·

ويسجل الباحث فى مقدمة رسالته أهمية دراسة الموضوع بقوله : « تمثل قضية الاهتمام بفوننا الحركية ـ أو ما أطلق عليه الرقص الشعبى ـ جمعا وتصنيفا ودراسة ، واحدة من القضايا المثيرة فى مجال دراسات التراث الشعبى فى مصر ، فقد تعرضت فنوننا الحركية لكثير من الآراء والتصورات التى أدت الى غير قليل من الخلط خاصة بين المادة الميدانية وبين استلهام هذه المادة وتقديمها فى عروض على المسرح أو من خلال وسائل العرض المختلفة ، وقد امتد أثر هذا الخلط الى جمهور المتعلمين الذين يصعب عليهم بطبيعة الحال التفريق العلمى بين هذين النوعين اللذين ربما يتفقان فى التسمية ولكنهما فى الحقيقة يختلفان فى الطبيعة والوظيفة · وفى ضوء هذه المشكلة تجىء أهمية التناول العلمى لتراثنا الحركى ، وتحقيق مثل هذا الهدف يقتضى نظرة جادة لأدوات التعامل لهذا التراث بدءا من الجمع ووسائله وانتهاءا بالتحليل والتصنيف » ·

وقد توقف الباحث أمام ظاهرة حركية لها أهميتها من حيث الانتشار الفولكلورى وهى ظاهرة « الكف » واتخذها اطارا موضوعيا لبحثه ، حيث قام فى المرحلة الاستطلاعية من الدراسة بتتبع ميدانى لها فى أكثر من منطقة ثقافية وفق ما تسمح به ظروف العمل الميدانى ، فضلا عن المادة المتاحة بمركز دراسات الفنون الشعبية ـ والتى قام الباحث بجمع الجزء الأوفر منها ـ وبدأ بعد ذلك فى تتبع الظاهرة وملاحظة تنوعها فى كل بيئة على حدة كى يستقر على الاطار الجغرافى الذى يستوعب بحثه ·

فالباحث فى مجال الرقص الشعبى تقتضى طبيعة عمله الميدانى أن **ينظر لهذه الرقصة أو تلك فى اطار سياقها الاجتماعى والثقافى** ، وهو ما انتبه اليه سمير جابر منذ البداية ، حيث اختار اطارا جغرافيا ثقافيا يتمثل فى ثلاث مناطق من ثلاث محافظات (الشرقية / مطروح / أسوان) ، وتوغل فى أعماقها وبيئاتها الشعبية مستبعدا العواصم التى اشتهرت بشدة الاختلاط والتنوع ، وبذلك يكون قد حقق هدفا مهما فى دراسته وهو الوقوف على ثلاث مناطق ثقافية ومتباينة جغرافيا ، فالأولى فى الشمال الشرقى من المعمورة ، بينما تقع الثانية فى الشمال الغربى على حين تتوغل الثالثة فى أقصى الجنوب ·

ويعرض الباحث لقضية مهمة فى دراسته وهى قصور التحليل المورفولوجى للرقصات الشعبية فى الحصول على نتائج وأحكام دقيقة لهذه الرقصة أو تلك ، وهو ما أوقع الباحثين والمستلهمين للرقصات الشعبية فى عدة أخطاء كان من أبرزها الحكم على بعض الرقصات الشعبية المنتشرة فى مصر ومنها رقصة الكف ـ موضوع البحث ـ بأنها ذات طبيعة متشابهة ومتكررة ، وعليه فانه لاتوجد فروق واضحة بين سامر الدحية عند عرب الشرق وسامر الحجالة لدى الغرب ، فالتشكيل فيهما واحد وهو عبارة عن صف من الرجال يدقون الكف ويغنون ويتمايلون حتى تدخل عليهم امرأة ينشأ بينها وبين الصف حوارا حركيا · ويعلق الباحث على هذه الآراء بقوله : « ان مثل هذا الحكم الخاطىء لايجىء الا نتيجة نظرة خارجية تقف عند حدود الشكل دون استقصاء للظاهرة وتتبع لشواهدها تتبعا ميدانيا دقيقا من ناحية ، ومن ناحية أخرى دون تحليل وحداتها الحركية Motifs وهو أمر بالغ الأهمية ولكنه غائب عن دراساتنا للفنون الحركية لافتقاده أداة علمية وهى التدوين » ·

وتدوين الحركة هو الوسيلة التى يمكن عن طريقها الكشف عن الاختلاف بين الوحدات الحركية لكل رقصة ، الأمر الذى لايمكن الوقوف عليه بالعين المجردة ، أو التوسل بالمنهج المورفولوجى · وهذه الحقيقة العلمية انتبه اليها الباحث من خلال

خبرته على مدى سنوات طويلة سواء فى الجمع الميدانى أو من خلال قيامه بتصميم الرقصات والتدريب عليها مستلهما ما أتاحه له العمل الميدانى من خبرة • فضلا عن دراسته بدولة المجر عام ١٩٧١ حيث اطلع على طريقة التدوين الشهيرة Labanotation نسبة للعالم المجرى « فان رودولف لابان » ومتابعة تطبيقاتها المختلفة فى أوربا وما توفر له من الدراسات والبحوث المنشورة ، والمؤتمرات العلمية التى عقدت حولها • الأمر الذى جعل الباحث يتخذ هذه الوسيلة منهجا فى دراسته لتحليل رقصة الكف فى المناطق الثلاث •

جاءت الدراسة فى ثلاثة فصول مهدلها الباحث بعرض لمشكلة البحث والاجراءات المنهجية المتبعة فيه ، وأعقب ذلك مباشرة الفصل الأول بعنوان « الاطار النظرى والمنهجى للدراسة » حيث تعرض لمشكلة البحث مؤكدا على أن الرقصات الشعبية المصرية رغم ما يتم عرضه باسمها فى المناسبات القومية فانها لاتزال غير معروفة على خريطة الثقافة المصرية بما فيها من تنوع وثراء فنى ، الأمر الذى يحتاج لاستعداد خاص من قبل الباحث الذى يخوض هذا المجال فضلا عن الوقوف على منهج علمى محكم للاستعانة به فى عمليات الجمع والرصد والتحليل والتصنيف والأرشفة والأطلس • ثم بدأ الباحث فى عرض منهج وأدوات الدراسة وكيفية اضافة التدوين كأداة جديدة فى المنهج ، فضلا عن تقسيم الرقصة الى أجزاء ثم مراحل ثم جمل وصولا الى الوحدات الحركية المكونة للعمل • وقد أفرد الباحث فى هذا الفصل جزءا خاصا شرح فيه تجربته فى عمل دليل الدراسة الميدانية ، حيث جمع الأسئلة الخاصة بالرقصات الشعبية وصنفها بحيث تستوعب جوانبا متعددة ومتصلة اتصالا مباشرا بالرقصة الشعبية • وختم الباحث هذا الفصل بالحديث عن « **أساليب التحليل والتفسير** » حيث عالج فيه أهمية الرقص للانسان بوصفه أقدم وسائل التعبير •

وقد استوعب الفصل الثانى موضوع « **الرقص الشعبى وتصنيفه طبقا لمناطق البحث** » بدأه الباحث بمقدمة تاريخية للرقص الشعبى فى مصر منذ العصر الفرعونى مرورا بالعصر القبطى ثم الاسلامى ومنتهيا بالعصر الحديث ليتناول بعد ذلك الإطار الجغرافى حيث قدم عرضا جغرافيا مصحوبا بالخرائط التوضيحية لمناطق البحث الثلاث مبرزا من خلالها الملامح الجغرافية والسكانية بالقدر الذى تفيد منه الدراسة • واختتم الباحث هذا الفصل بالتعرض لمشكلات تصنيف الرقص الشعبى ، فنجده يقدم « تصنيفا اجرائيا للمفردات المستخدمة مما يتصل برقصات الكف فى المناطق الثلاث كما قدم تصنيفا للرقصات موضوع البحث وفق التشكيلات الفنية مرة ووفق توزيعات الممارسين مرة أخرى • وزود التصنيف الأخير بخريطة لتوزيع رقصات الكف فى مصر ». مما أصبغ على الدراسة طبيعة أطلسية توضح انتشار الرقصة وتنوع حركاتها ، وأشار الباحث فى نهاية الفصل لمثال يبين أهمية التصنيف وفق الوظيفة •

أما الفصل الثالث وهو بعنوان « **التطبيقات الميدانية باستخدام التدوين على مناطق البحث** » ، فقد تناول الباحث فى بدايته مشكلة تدوين الفن الحركى وأهميته ثم استعرض فى مسحة تاريخية محاولات التدوين منذ القرن الميلادى الأول حتى قيام « لابان » بوضع قواعد التدوين الحركى عام ١٩٢٨ • وقد قام الباحث بشرح أسس طريقة لابان موضحا اياها بالرسوم التوضيحية •

يلى ذلك جانب مهم فى الدراسة وهو بيان كيفية **استخراج الموتيفات الأساسية** ، حيث أوضح الباحث مفهوم الوحدة الحركية ومكوناتها ، وأهمية الوحدة الحركية فى تركيب الرقصة وقيمتها الحركية وأنواعها ، فضلا عما يصاحب الرقصة من عناصر ايقاعية ولحنية والمصاحبة المركبة ، ويعلق الباحث على هذا الجزء بقوله : « تضمن هذا الجانب أهم غايات البحث وهو تقديم تطبيقات للتدوين الحركى أجراها الباحث على رقصات ممثلة لمناطق البحث ، فثمة تدوينات لرقصات الكف حيث قام الباحث بتحليل الجانب الحركى للسامر عند عرب الغرب الى وحداته الحركية الأساسية مدونا كل وحدة حركية على حده ، والأمر نفسه بالنسبة للسامر عند عرب الشرق ثم رقصة الكف لدى عرب الجعافرة بأسوان » •

وأنهى الباحث دراسته بتقديم استخلاص

للوحدات الحركية الأساسية التى توصل لها وقام بتطبيقها على رقصتين للكف احداهما من عرب الغرب والأخرى من عرب الشرق للمقارنة بينهما على النحو الذى يكشف عن طبيعة التنوع داخل النوع الواحد وهو أمر لايتيحه الا التدوين •

وقد نهج الباحث المنهج الذى يتبعه الباحثون فى مجال الفولكلور ، حيث ألحق فى نهاية الدراسة ثبتا بالمؤدين والرواة الذين جمع منهم مادته ، كما قدم كشافا للمصطلحات الفنية التى حوت الدراسة ـ وهى اضافة تحسب للباحث ـ ثم فهرسا لأشكال الخرائط والرسوم التوضيحية • وبهذه الدراسة القيمة نستطيع القول بأن البحث العلمى فى مجال الرقص الشعبى فى مصر قد بدأ خطواته الأولى على أساس منهجى سليم ، ليفسح الطريق بعد ذلك للدراسات الجادة فى هذا المجال الذى أرسى قواعده دارس يجمع بين شخصية الباحث من ناحية وشخصية المبدع من ناحية أخرى •

مرسى السيد مرسى (كلية الآداب ـ الزقازيق)

القصة والحكاية والحدوته الشعبية فى محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفنية • ـ الزقازيق : م • مرسى ، ١٩٩١ • (أطروحة دكتوراه) •

وتشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

أ • د • محمود ذهنى ـ مشرفا •

أ • د • علياء شكرى ـ مناقشا •

أ • صفوت كمال ـ مناقشا •

وتندرج هذه الدراسة ضمن دراسات الأدب الشعبى التى عالجت موضوع « **الحكاية الشعبية** » وان كانت تتميز بأن صاحبها الأستاذ مرسى السيد قد فرق بين ثلاثة أنواع من الحكى هى القصة والحكاية والحدوتة •

وتنقسم الدراسة الى مقدمة ومدخلين وثلاثة أبواب فضلا عن ملحقين وخاتمة عرض فيها الباحث لنتائج دراسته • وقد أفرد فى المدخل الأول لتاريخ محافظة الشرقية فى العصور المختلفة وكذا جغرافيتها والمراكز الادارية الملحقة بها • أما المدخل الثانى فقد عرض فيه لماهية القصة والحكاية والحدوته من خلال أصول كل منها والفروق الجوهرية بين الأنواع الثلاث •

وخصص الباحث الباب الأول من رسالته لتجربته الميدانية فى جمع نصوص القصص والحكايات والحواديت الشعبية من خلال زوايا ثلاث : طرق العمل الميدانى ـ الاستبيان الميدانى ـ الأداء : أساليبه ومناسباته وتقاليده • أما الباب الثانى فقد عرض فيه الباحث للنصوص الميدانية التى جمعها حيث صنفها لخمسة أنواع : القصة الدينية/ القصة الاجتماعية/ الحواديت الشعبية/ قصص وحكايات المغامرة / النكت والنوادر والحكايات المرحة • وقد رصد الباحث فى هذا الباب كما كبيرا من النصوص متعرضا للموتيفات التى تضمها كل قصة أو حكاية أو حدوته ، موثقا مادته ببطاقات للموضوع وأخرى للرواة •

ويحمل الباب الثالث عنوان : « **الدراسة الفنية** » ، وقد تناوله الباحث من خلال ثمانية اتجاهات وهى : الظواهر الفنية فى القصة والحكاية والحدوته الشعبية ، ثم فنية الأداء الغنائى فى القصة ثم دراسة مصادر النصوص فالعوامل المؤثرة فيها • كما عرض الباحث لشخصيات كل من القصة والحكاية والحدوتة ومضامين كل منها • ومكانة التاريخ من هذه الأنواع الثلاثة • ثم يختم هذا الباب بتتبع العلاقة بين القصص الشعبى بصفة عامة ، والقصص الأدبى •

وختم الباحث رسالته بمجموعة من النتائج كان من أهمها تصنيفه لأنواع المؤدين الشعبيين بمحافظة الشرقية ، وأنواع القصص التى يؤديها الرواة سواء المحترفين منهم أو غير المحترفين •

سعد محمد فرج (المعهد العالى للنقد الفنى)

أثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر • ـ القاهرة : س • فرج ، ١٩٩١ •

١٩٦ ص ، ٣٥ سم (أطروحة ماجستير)

وقد تشكلت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة :

أ • د • نبيل راغب ـ مشرفا •

أ • د • صلاح منصور ـ مناقشا •

أ . د . نهاد صليحة ـ مناقشا .

وهذه الدراسة لا تصنف ضمن الدراسات الفولكلورية ، ولكنها تدرج ضمن الدراسات النقدية للأعمال الفنية التى استلهمت موضوعات الفولكلور فى ابداع فنى جديد وتتضمن الرسالة هذا المعنى حيث تعرض الباحث لأثر حكايات ألف ليلة فى المسرح المصرى .

والرسالة تتألف من ثلاثة فصول .. قسمها الباحث الى ثلاثة أنواع من المسرح وهى : مسرح الفودفيل ـ المسرح الفكرى ـ مسرح الفانتازيا . حيث شرح تأثر الأنماط الثلاثة بحكايات ألف ليلة وليلة . وانتخب عدة نماذج من النصوص المسرحية فى مصر على ضوء هذا التصنيف ، حيث اختار للنموذج الأول نصوصا من مسرح أبو خليل القبانى ، واختار للنموذج الثانى النصوص : شهرزاد لتوفيق الحكيم ـ شهريار لعزيز أباظة ـ سر شهرزاد لعلى أحمد باكثير ، ثم مسرحية شهر زاد لرشاد رشدى .

أما النمط الثالث وهو مسرح الفانتازيا فقد طبقه على مسرحيات الفريد فرج : حلاق بغداد ـ على جناح التبريزى ـ بقبق الكسلان ، ثم لعبة الزمن لنعمان عاشور ، وقد سجل الباحث تأثر هذه المسرحيات بألف ليلة وليلة عن طريق كشف العلاقة بين النص المسرحى والحكاية الشعبية فى الليالى وكيفية الاستلهام منها .

مرفت العشماوى (كلية الآداب ـ الاسكندرية)

دورة الحياة عند الفرد ، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد . ـ

الاسكندرية : م . العشماوى ، ١٩٩١

٤٥٥ ص ، ٣٥ سم (أطروحة دكتوراه) .

وقد شكلت لجنة المناقشة والحكم من :

أ . د . محمد عبده محجوب ـ مشرفا .

أ . د . فاروق مصطفى ـ مناقشا .

أ . صفوت كمال ـ مناقشا .

وتتعرض هذه الدراسة لموضوع دورة الحياة ، وما يشمله من المراحل أو التقسيمات الرئيسية الثلاث : الميلاد ـ الزواج ـ الوفاة .

وعلى الرغم من اتساع الموضوع وضخامته ، فان الباحثة آثرت الخوض فيه مختارة منطقة ساحلية قريبة منها وهى « مجتمع رشيد » .

وسجلت الباحثة مرفت العشماوى فى مقدمة دراستها مفهوم دورة الحياة لدى علماء الاجتماع والانثروبولوجى والأديان ، ثم توسعت نسبيا فى شرح المصطلح لدى عالم الفولكلور الفرنسى « آرنولد فان جنب » ويتضح من قراءة الرسالة من الصفحة الأولى حتى نهايتها أن الباحثة مستوعبة تماما لنظرية « فان جنب » الخاصة بطقوس العبور *Rites of Passag* وما يصاحب هذه الطقوس التى صنفها الى ثلاثة مراحل وهى شعائر الانفصال والشعائر الهامشية ثم شعائر الاندماج أو الدخول أو التجميع ، وتذهب نظرية فان جنب الى أن حياة أى فرد من الأفراد داخل أى مجتمع من المجتمعات هى عبارة عن سلسلة من الانتقال والعبور من مرحلة عمرية الى مرحلة عمرية أخرى ، ومن منصب ومكانة الى منصب ومكانة أخرى . وتخلص الباحثة من هذا العرض لتوضح لنا ماهية دراستها بقولها : « سوف نركز فى هذا البحث على تلك المراحل الانتقالية التى ينتقل من خلالها الأفراد عبر دورة الحياة من الحمل الى الميلاد الى الطفولة والبلوغ فالزواج ثم الوفاة وما يصاحبها من عادات وتقاليد وشعائر واحتفالات » .

وقد استعانت الباحثة بعدة مناهج فى جمع وتحليل مادتها وهى المنهج الوصفى التحليلى والمنهج المقارن والمنهج التاريخى مبينة أهمية هذه المناهج فى البحث . وتتألف الدراسة من ستة فصول ، بدأتها الباحثة بالمفهومات النظرية ومجال الدراسة الميدانية حيث تناولت العادات والتقاليد الشعبية / الشعائر والطقوس ووظيفتها / نظرية شعائر المرور لفان جنب . ثم أوضحت فى مجال الدراسة الميدانية بعض المقاييس العامة التى تميز بين الريف والحضر ، حيث طبقت دراستها على مجتمع قروى (قرية البرج) ، ثم مجتمع ريفى حضرى أو مدينة غير صناعية (مدينة رشيد) . وخصصت الباحثة الفصل الثانى بأكمله

للدراسات السابقة المتصلة بموضوعها وهي ثلاث دراسات : دراسة شابرول في عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين ، ودراسة وليم لين المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ثم دراسة بلاكمان عن فلاحي الصعيد .

وقامت الباحثة بدءا من الفصل الثالث حتى الفصل السادس بتقسيم موضوعات الدراسة الى أربع مراحل تمثل في مجملها مراحل دورة الحياة على الوجه التالي : الحمل والميلاد ـ والطفولة والبلوغ ـ الزواج ـ الوفاة . مستعرضة للعادات والتقاليد المرتبطة بكل مرحلة ورصد شعائر العبور والانتقال بها ، فضلا عن تصنيف كل مرحلة على حدة الى تصنيفات عامة وما يتبعها من مراحل فرعية ، ففي العادات المرتبطة بالحمل والميلاد على سبيل المثال نجدها مصنفة الى خمسة موضوعات : الحمل / الانفصال في الحمل والميلاد / المرحلة التمهيدية / شعائر ومراحل الاندماج / شعائر الاندماج للطفل . ولكل مرحلة تفريعاتها المرتبطة بها ، فالمرحلة التمهيدية تصنفها الباحثة الى أحد عشر موضوعا : الأعراض التى تميز فترة الحمل / التعليمات والتوجيهات التى تتلقاها الحامل / اهتمام الأمهات بملابس الطفل / الطقوس والعادات التى تهدف الى تسهيل الولادة / النظام الغذائي للأم / المشيمة والحبل السرى / بعض الأخطار التى تتعرض لها الأم بعد الولادة (المشاهرة) / أساليب الوقاية والعلاج / الأخطار المحيطة بالطفل بعد الولادة .

وكذا الحال بالنسبة للمراحل الثلاث الأخرى، مما يؤكد على دراية الباحثة بموضوعها وتعمقها فيه . ثم تنتقل بنا إلى العادات والتقاليد المرتبطة بالطفولة والبلوغ فتظهر عدة موضوعات على درجة كبيرة من الأهمية مثل : العادات المرتبطة بالرضاعة والفطام وشعائر التكريس والختان . وشعائر التكريس عبارة عن ممارسات وطقوس منظمة لادماج المراهقين فى الحياة الاجتماعية ومن أبرز هذه الشعائر ختان الفتيان والفتيات ، حيث تشير الباحثة الى أن « شعيرة الختان وعاداته بالنسبة للأولاد تعتبر احدى ملامح شعائر التكريس الممهدة للدخول فى مرحلة البلوغ فى بعض المجتمعات ، بينما هى عملية اجتماعية مرتبطة بمرحلة الطفولة فى مجتمعات أخرى والدليل على ذلك تباين سن الختان فى المجتمعات المختلفة » وتؤكد الدراسة الميدانية في المجتمعين القروى / الحضرى برشيد ـ كما تشير الباحثة ـ أن « اجراء هذه العملية يتم للأولاد منذ اليوم السابع للميلاد وحتى سن العاشرة وهم يعتقدون أنه كلما تم التبكير فى القيام بها ، كان هذا أفضل من الناحية العضوية . أو على حد تعبيرهم « العيل بعد العملية دى ينصح ويفور » .

وانتقلت الباحثة بعد ذلك الى المرحلة الثالثة وهى « الزواج » فعرضت من خلاله لموضوعات ثلاث : الخطبة ـ عقد القران ـ الزواج والشعائر والطقوس وهي تحرص فى كل جزئية من الدراسة على تسجيل هذه العادة أو تلك فى مجتمع قروى (قرية البرج) وآخر حضرى (مدينة رشيد) للاستفادة بالمنهج المقارن لمعرفة ما اذا كان للاتصال الريفي الحضرى تأثيرا على تشابه عادات وتقاليد دورة الحياة . وعلى سبيل المثال نجدها ترصد احدى شعائر الزواج المرتبطة بالعروس قائلة : « لكي تنتقل الفتاة الى عالم النساء تحرص الأم الريفية أو الجدة فى هذه الليلة على القيام باعداد عجين « الحلاوة » التى تستخدم لازالة الشعر الزائد . وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أى سيدة كبيرة فى السن بازالة شعر الأبط والعانة ، كما تحضر الماشطة أيضا ، واذا كان الغرض الظاهر من مجيئها يتمثل فى اعداد الحناء ، الا أن الغرض الكامن هو مساعدة العروس وتلقينها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة ، وكيفية التطهير بعد حدوث الاتصال الجنسى ، وتنصحها بعدم الخوف والاجفال حتى تتم هذه العملية بسهولة .

أما بالنسبة للفتاة فى المجتمع الحضرى فتقوم الخالة أو العمة أو الشقيقة الكبرى بنصحها ومساعدتها على ازالة الشعر الزائد من المناطق الظاهرة . أما فى المناطق الداخلية فهم يقومون فقط بتوجيهها بينما تقوم هى بنفسها بازالته . وهذا العمل يعد تعبيرا رمزيا عن دخولها الى مرتبة النساء ، فان هذه العملية تتم لأول مرة .

وهكذا نجد الباحثة تقف عند تفاصيل كل مرحلة على أساس انها تقود الى ما بعدها ، فالخطبة هى الطريق المؤدى للزواج ، وملامح شعائر الانفصال والجانب التعويضي والرموز

الاقتصادية المرتبطة بالزواج تتمثل فى المهــر ، كما تعد الدموع التى تذرف عند زواج الأبنــاء أحد ملامح شــعائر الانفصال ، ويدخــل فى هذا الاطار عملية فض البكارة باعتبارها تتضمن قطع الأشياء ـ عند فان جنب ـ حيث تنتقل الفتاة من العذرية الى عالم النساء ، باستعداد طقوسى تشترك فيه الجماعة كما أوضحت الباحثــة فى الفقــرة السابقة .

وتختم الباحثة دراستها بالتعرض لآخر مراحل دورة الحياة عند الانسان وهى « الوفاة » حيث تتناول ماهيــة الوفاة ، ثم وظيفة الشــعائر والعادات والتقاليد المرتبطة به فضلا عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية ثم القيم والشعائر الدينية والمعتقدات الشعبية المتعلقة بهذه المرحلة ، وفى كل جزئيــة من هذه المراحل ـ كمــا فى باقى الرسالة ـ تطبق الباحثة المنهج التاريخى فى تتبع الظاهرة فى مصر القديمــة وصلتهــا بالطقوس الفرعونية للوقوف على ملامح التغير فيها .

كما تستفيد الباحثة بالمنهج الوصفى التحليلى فى عرض العادات والتقاليد المرتبطــة بالوفاة ، فترصد الأيام التى يستوجب فيها زيارة المتوفى والعادات المرتبطــة بالزيارة من مأكل ومشرب وتلاوة ورحمة ثم العلاقة بأسرة المتوفى .. كما تناولت فى نهاية الدراسة موضوعا شائكا ومثيرا وهو فصل أرواح وأشباح الموتى عن عالم الأحياء ، حيث تؤكد الدراسة الميدانية على وجود الشعائر والأساليب الوقائية والدفاعية والمعتقدات الشعبية لتحقيق هذا الغرض ، وهى تعد ضمن شــعائر الانفصال التى تهدف الى فصل روح المتوفى عن عالم الأحياء ، وتسوق لنا الباحثة مثالا يوضــح هذه العملية بقولها : « توجــد بعض المعتقدات الشعبية المتعلقة بطلوع الروح ، منها لجوء المجتمع الحضرى الى تقطير الماء المحلى بالســكر فى فــم المريض لتسهيل خــروج الروح فى كثير مــن الأحيان . بينما يعتقد أفراد المجتمع القروى أن تقطير الماء بورقة شجر خضراء يؤدى نفس المهمة . ويعتقد القرويون أن البخيل لاتخــرج روحه من جســده الا اذا وضعت بعض النقود أو الحلى الذهبية فى يديه » .

وتنتهى الدراسة بعرض الباحثة لخاتمة تلخص فيهــا بحثهــا ، ثم النتائج التى توصلت اليها الدراسة فى المراحــل الأربع ، ثم خصصت فى آخر الدراسة ملحقا لعرض دليل العمل الميدانى الذى استعانت به فى جمع مادتهــا ، ثم ملحقا بالخرائط والصــور التى التقطتها الباحثــة من ميدان الدراسة « مجتمع رشيد » .

الموت.. والمأثورات الشعبية

أحلام أبوزيد رزق

فى اطار دراسات المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون منح الباحث سميح شعلان درجة الماجستير بتقدير ممتاز عن دراسته الأكاديمية عن الموت والمأثورات الشعبية دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية · وتقع الرسالة فى ٣٨١ صفحة من القطع الكبيرة ·

وتتألف الرسالة من خمسة أبواب ، ركز الباحث **فى الباب الأول على الاجراءات المنهجية للبحث ومجتمع الدراسة** ، حيث سجل فروض الدراسة والأسس التى تم عليها اختيار مجتمع البحث بقوله « لجأت الدراسة الى اختيار قرية كفر الأكرم بمحافظة المنوفية ، كمجتمع تجرى عليه الدراسة الميدانية ، وذلك انطلاقا من محاولة اختبار الفرض الذى يذهب الى قدرة المجتمعات الريفية على الاحتفاظ بسمات الثقافة الشعبية أكثر من المجتمعات الحضرية ، باعتبارها أكثر تعرضا للتغير عن المجتمعات الريفية » ، وسجل الباحث أيضا المناهج التى اعتمد عليها فى جمع مادته الميدانية حيث « لجأت الدراسة الى الاستعانة بعدة مناهج اسهمت جميعا فى اثراء الجمع الميدانى وتحليل المادة الميدانية وهى : المنهج الفولكلورى والمنهج الأنثروبولوجى ومنهج دراسة المجتمع المحلى والمنهج الايكولوجى، ومنهج دراسة الحالة»· وأفرد الباحث فى هذا الباب جزءا مهما من اختبار دليل العمل الميدانى معتمدا على ما جاء بكتاب « الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية » المشتمل على دليل دورة الحياة ·

وانتقل الباحث فى الفصل الثانى من هذا الباب للحديث عن **مجتمع الدراسة من حيث الموقع وايكولوجية القرية والخدمات الملحقة بها والنشاط الاقتصادى للسكان وخصائصهم ثم علاقة القرية بالمجتمع الخارجى** ·

وتناول الباحث فى الباب الثانى « **الاحتفالات الجنائزية بقرية كفر الأكرم** » حيث بدأ الباب بفصل بعنوان « العلامات التى تنبىء بوقوع الموت » مشيرا الى أن هناك أربع علامات : الأحلام / سلوك الأحياء المنبىء بوفاتهم / سلوك بعض الحيوانات والطيور / رموز النباتات المنبىء بالموت · ورموز أخرى مثل (تقدير الآجال فى ليلة النصف من شعبان) وهو اعتقاد سائد مفادة « كل انسان يستطيع معرفة مصيرة خلال العام الذى يبدأ بليلة النصف من شعبان وينتهى بحلول موعده من العام التالى ، وذلك بأن يصعد كل فرد الى سطح بيته فى هذه الليلة ، ويختار قالبا من الطوب يكون باسمه ، ويضعه منتصبا فى مكان يعرفه فوق سطح البيت وعندما يستيقظون فى الصباح يصعد كل منهم ليرى حال قالبة ، فمن

وجد قالبه مازال منتصبا فهذا يعنى أنه لن يموت هذا العام ، ومن وجد قالبه قد وقع فيعد هذا نذيرا بموته » •

وينتقل بنا الباحث بدءا من الفصل الخامس الى كل ما يتعلق بممارسات الجماعة الشعبية بعد حدوث الوفاة ، وقد حرص الباحث على تسجيل هذه الممارسات بدقة تبعا لزمن حدوثها ، فبعد الوفاة تبدأ عملية التجهيز لدفن الميت من شراء الكفن ومستلزمات الغسل ، وتجهيز الدار والدوار والقبر ، ثم غسل الميت وما تتضمنه هذه الممارسة من عادات مرتبطة بالشخص القائم بالغسل والأدوات التي يستخدمها ، ثم عملية الغسل نفسها وموقف الجماعة الشعبية من مخلفات الغسل، حيث أظهرت الدراسة الميدانية على حد قول الباحث : قدرتها على علاج العقم • ومن الجدير بالملاحظة انتشار ذلك الاعتقاد بين مختلف أبناء القرية ، حيث يتخطى حدود الطبقة والتعليم والمهن أو غير ذلك أما عن كيفية استخدام الغسل لعلاج عقم النساء فيشير بعض الاخباريين الى استخدام الليفة والصابونة المتخلفين عن الغسل كبديل لليفة والصابونة العادية فى حالة الاستحمام » •

ويتبع مرحلة الغسل مرحلة التكفين وما يشمل من تلبيس الكفن وارتباط عدد أدراجه ونوع قماشه بالطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها المتوفى ، واختلاف كفن الرجال عن النساء ، خاصة بالنسبة للطبقات العليا ، فضلا عما يدور حول الكفن من معتقدات ، ويشير الباحث الى هذه النقطة بقوله « يذهب البعض الى أنه يمكن شفاء المريض من الحمى عن طريق وضع خيط بمقاس المريض داخل كفن الميت ، ويرمى الاعتقاد الى أنه حينما يجف بدن الميت فى قبره تنتهى الحمى فى جسد المريض » •

وينهى الباحث هذا الباب بفصل عن الدفن موضحا فيه : النعش ومكملاته ، ويقصد بها : الفرشة وهى حصير مجدول مضافا اليه « لحاف » كما فى الطبقات العليا ، ثم « الغطاء » الذى يغطى به النعش وله مواصفات خاصة من حيث نوع القماش والرسوم والكتابات التى تكتب عليه ؛ وأخيرا « المخدة » ، وهى أيضا من مكملات النعش •

وبعد الانتهاء من الحديث عن الميت يبدأ الباحث فى الباب الثالث فى رصد مظاهر الاحتفالات الجنائزية ، ويفرد ثلاثة فصول لهذه الاحتفالات قسمها لثلاث مراحل : العزاء ، زيارة القبور والرحمة ، الحداد • ويتضمن العزاء مجموعة من العادات منها : العزاء على القبر ــ التجهيز للمأتم ــ المأتم (نظام تلقى العزاء ، نظام دخول المعزين واستقبالهم ــ قارئ (القرآن ــ استضافة المعزين)

أما الباب الرابع فقد خصصه الباحث للحديث عن بناء القبر وأشكال البناء وزخرفته وطلائه والرخامة التى تسجل عليها بيانات المتوفى مسبوقة بآيات قرآنية تهدف عادة للتمنى بدخول الميت جنات النعيم ، وقد ألحق الباحث فى ثنايا هذا الباب مجموعة من الصور الفوتوغرافية لأشكال القبور •

ويختم الباحث دراسته بالباب الخامس تحت عنوان « أدب المناسبة » ويتعرض فيه للعديد والمعددة وطريقة أدائها ، ثم يسرد نماذج من العديد تشير الى أنها تختلف باختلاف نوع المتوفى فهناك عديد اليتامى وعديد الأرملة على زوجها وعديد الصبية وعديد الأم ••• الخ • لكل منها نصوصها

وينتقل الباحث بعد ذلك للحديث عن الندب والندابة ووقت الندب ورصد بعض نصوص الندب، حيث سجل مدى التشابه بينها وبين البكائيات •

ثم أنهى الباحث رسالته بخاتمة سجل فيها نتائج الدراسة وأهم النتائج التى حصل عليها من منظور مستقبلى ، ومن بينها احتفاظ بعض مفردات الظاهرة « بالقدرة على الثبات فى مقابل التغيرات الناشئة فى المجتمع ، وذلك لكونها تؤدى وظيفة ثابتة غير متغيرة ، ومنها الارتفاع ببناء القبر والاهتمام المتنامى به من خلال اعادة طلائه وتثبيت الرخامة به ، بالاضافة لأهمية ليلة المأتم وتلقى العزاء فى التأكيد على العلاقات بين الأفراد •

er makes three suggestions concerning the developmnt of tourism in Egypt : establishing a Nubian Touristic Village ; building a Floating Hotel characterizing Nubia ; and establishing an open-air museum for Old Nubia.

Mr. Ibrahim Kamel Ahmed deals with «Dracula», revealing the roots of this horrific character on both levels : the real and the superstitious one. The writer tells us about «Prince Vlad Dracula» who ruled Transylvania in 15th and 16th centuries — shedding light on this horrific personality and terrible history. Mr. Ibrahim also deals with the folk beliefs spread among the primitive shepherds in the Transylvanian Alps, where the rite of «Blood-sucking» is prevalent, and where many stories are repeated about people who turned into wolves, and about the «blood-sucker» who walks at night around in search of that precious liquid — the source of life : blood.

Mr. Hatem Tawfiq presents a questionnaire-project set under the supervision of Prof. Safwat Kamal to study «Qaragoz» (the most popular folk puppet-show in Arabic countries), hoping that other researchers else where would cooperate in collecting documented material about the Qaragoz, due to its importance as a symbol of folk creativity in folk-drama.

Next, This Issue includes a study by Mr. Faisal Ibrahim Al-Tamimi, the director of the Qatari National Folk Dance Troup. The study is about **«El-Simsimiya»** (the traditional Arabic lyre) in Qatar, dealing with the origins of this instrument, its nature and its relation to the Egyptian «Simsimiya» (Egyptian tyre). The study points out the difference between both instruments in size, voice, ways and occasions of performing etc.

...**Then, Mr Al.Tamimi describes other accompanying instruments to «El-Simsimiya» in Qatar as well as well as songs, dances and costumes.** The study ends with the writer's opinion of developing folklore. He believes that any minor changes under the name of the development of folklore are not accepted.

In the **«Folklore Library», Mr. Sayed Gad** offers a translation of a part of a book **«Nubians in Egypt»,** which is a valuable study of Nubian architecture written by the Suiss architect Horst Garetz. The study includes descriptions, photographs and drawings of the patterns of Nubian architecture in South and Northern Nubia.

The translation introduces the book reviewing its content and stressing its importance as a unique document of the Nubian life-style and civilization.

It was with deepest sorrow that This Issue, being in print, received the sad news of Mr. Gad's death. The Board of the Magazine, therefore, expresses its condolences to Mr. Gad's family and readers.

In the **«Folklore Tour», Mr. Nashaat Hanna reports the events of «The First International Festival of Folk Music .. the Arts of El-Simsimiya», held by the General Organization of the Culture Palaces in Port Said in the period of 12-18 December 1991. Mr. Hanna points the seminars field and the recommendations of the Fastival.**

... **Mr. Moustafa Shaaban Gad presents a review of a number of dissertations which have been approved during the year 1991.**

Mrs. Ahlam Abou *Zeid* **presents a review of the MA. Thesis by Samieh Sha'lan submitted at the High Institute of Folklore entitled «Death and Folklore. A Field-work Study in the Village of Kafr El-Akram, the Governorate of Mounofeya.»**

Presenting this brief review of the dissertations, we aim at shedding light on the efforts done in the domain of folklore by the Academy of Arts as well as various faculties at Egyptian Universities. We also hope that a comprehensive bibliography would be published related to the Egyptian academic studies specialized in the different branches of Egyptian and Arabic folklore.

Prof. El-Haggagi discusses the role of the prophecy in transfering the hero from the realm of an ordinary human being to a mythical one : from the realistic to the mythical. Neither the hero nor anyone else could even prevent the prophecy from being realized.

* * *

This article is to be continued in the following Issue.

Mr. Ibrahim Hilmi writes about «The Ceremony of the Appearance of the Crescent of the Holy Month of Ramadan», presenting a historical account of the custom of expecting the birth of Ramadan crescent from the beginnings of Islam up till the present. The celebrations of this night are not only restricted to Cairo, but the celebration in some Egyptian villages remain very similar to the description presented by Edward William Lane in his book **The Acocunts of the Manners and Customs of Modern Egyptians.** ...

Next, **Mr. Samieh Shalaan prerents a study on «El Messaharati»** (the man whose job is to awake people to have their last meal before sunrise before starting ot fast). It is based on field work in Port Said. The writer describes the relationship between «El Messaharati» and his clients, comparing that of Cairo in the past to the one in Port said today. The article includes various saying and calls used by El Messaharati in waking his clients before dawn. The study begins with a brief historical introduction and ends with a conclusion summerizing the results of the study.

Mr. Mohammed El-Shal presents a translation of Abdullah Ankawi's «The Pilgrimage to Mecca in the Mamluk times». At that time Cairo and Damascus were both the centres at which pilgrims gathered from all over the Mameluk empire and the Islamic World on their way to Mecca. The Pilgrimage Caravans received special attention, and the role of «Al-Mahmal» grew rapidly as a symbol of pilgrimage.

* * *

Mr. Mohamed Fathi El-Senousi presents an interesting interview with the plastic artist Effat Nagi about her brother Mohammed Nagi. Consequently all the different opinions concerning Mohamed Nagi's paintings and his scholarships abroad have been clarified.

Mr. El-Senousi's article includes a translation of Nagi's speech in the Conference of Folklore held in Prague (Czechoslovakia) 7-13 October 1928. This speech reveals Nagi's interest and appreciation of folklore, and his awareness of its importance as well as function in the cultural, artistic and social life.

About the eminent sculptor Mahmoud Moukhtar, Mr. Mohammed Al-Mahdi writes «With the Centennial Anniversary of Mahmoud Moukhtar the Pioneer of Arabic Sculpture». Mr. Al-Mahdi exposes Moukhtar's mastery in understanding the past and the present, moulding them together and thus producing abstract lines whose melodies come from the past, rhythms from the present and whose harmony is the outcome of the experience of modern art.

Mr. Al-Mahdi presents a brief biography of Moukhtar ; from his birth, early life, scholarship to France, tnd his career until his tragic death at the age of forty-three.

Next, Mr. Gawdat Abdel Hameed Youssef writes about «Folklore and Tourism .. An Artirtic Vision .. from Old Nubia». The article has been inspired by a tourist whom the writer met on his way from Luxor to Cairo in mid-1991. The tourist said that she had missed the Egyptian spirit, architecture, furniture, costumes and cuisine. She wondered why Egyptians insist on providing their tourists in Egypt with an almost European life : neither completely European nor Egyptian.

Mr. Gawdat based his article on her question about the Character of Nubia. The writer mentions the efforts exerted by the international architect Hassan Fathi in the 1940s and his establishing « New Quarn' — a village representing Nubian architecture. The writ-

THIS ISSUE

This Issue includes numerous studies related to various fields of folk creation in literature, plastic arts and drama, as well as patterns of the implementation of some folk elements in the contemporary national plastic arts movement as represented in the works of Mahmoud Moukhtar and Mohamed Nagi. This Issue also reviews the First International Festival of Folk-Music, held in Port Said and °organized° by The General Organization of Culture Palaces. Moreover, it presents a number of studies dealing with the Egyptian folklore.

This Issue opens with an article by Prof. Safwat Kamal entitled «Academic Studies ... Where To ??!» Prof. Kamal states that the last decade has witnessed quite a number of academic studies dealing with aspects of folklore and Folk-art in various branches of the life of society. These studies have been supervised by prominent professors, as required for degrees in Arts or Social Studies in the faculties of Arts, Fine-Arts, Applied-Arts, Physical Education and Art Education, as well as the various institutes of the Academy of Arts in Egypt. The majority of these dissertations have not been published yet. Moreover, these studies have not been appropriately made use of, despite the efforts put into them. The importance of these studies lies in the fact that they can be used in cultural and economic planning etc., as they truly reveal the main constituents of the intellectual structure and potentials of the Egyptian peopl.

Prof. Kamal mentions examples of These dissertations, and poses suggestions for making use of them for the sake of development of the society, He opens this problem for further discussion.

Prof. Mahmoud El-Nabawi El-Shal writes about «The Care to Folklore and Its Protection», offering some suggestions concerning the protection of the Egyptian folklore, enabling it to apply its role in today's society. Prof. El-Shal accompanies each suggestion with an explanation of its importance, requirements and application.

Next, **Prof. Ahmed Shams El-Din El-Haggagi presents a study entitled « The Prophecy or the Fate of the Hero in the folk Sirat».** Prof. El-Haggagi stresses the fact that thert is no Arabic Folk-Sirat hero whose birth is not predestined by a «Prophecy» - With the exception of **Al-Zaher Beibars**, in whose case the prophecy comes after his being kidnapped and sold away, rather than being prior to his birth. The prophecy comes during his sickness when he was enslaved ; to save him from his suffering and to lead him into a stage of heroism, or a moment of rebirth.

The prophecy does not belong exclusively to Arabic Folk-Sirat, but has been known in World Folk Literatures, and has played an important role in their narrative structure, as in the case of the prophecy of Oedipus and that of Achilles heel . . etc.

- **الأسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٤٠ ليرة ، لبنان ١٠٠٠ ليرة ، الأردن ٧٥٠ فلس ، السعودية ١٢ ريال ، اليمن ٣٥ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، ليبيا ١٦٠٠ر١ دينار ، تونس ٢٠٠٠ مليم ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، قطر ٨ ريال ، الكويت ٧٥٠ فلس ، البحرين ٨٠٠ فلس ، الامارات العربية ٨ دراهم ، سلطنة عمان ٨٠٠ بيسة ، غزة/الضفة/القدس ١٢٥ سنت ٠

- **الاشتراكات من الداخل :**

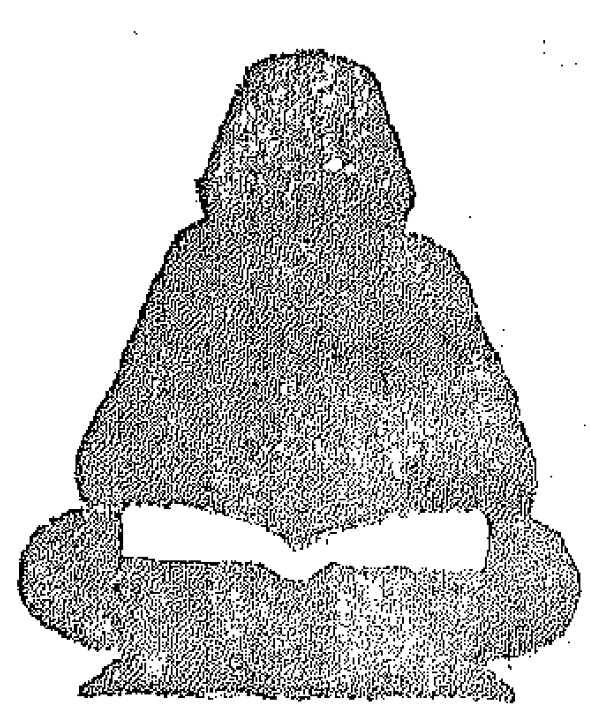
عن سنة (٤ اعداد) اربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرشا ٠ وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٤ر٩ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولار للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ٤ دولارات ، وأمريكا وأوربا ١٢ دولارا ٠

- **المراســلات :**

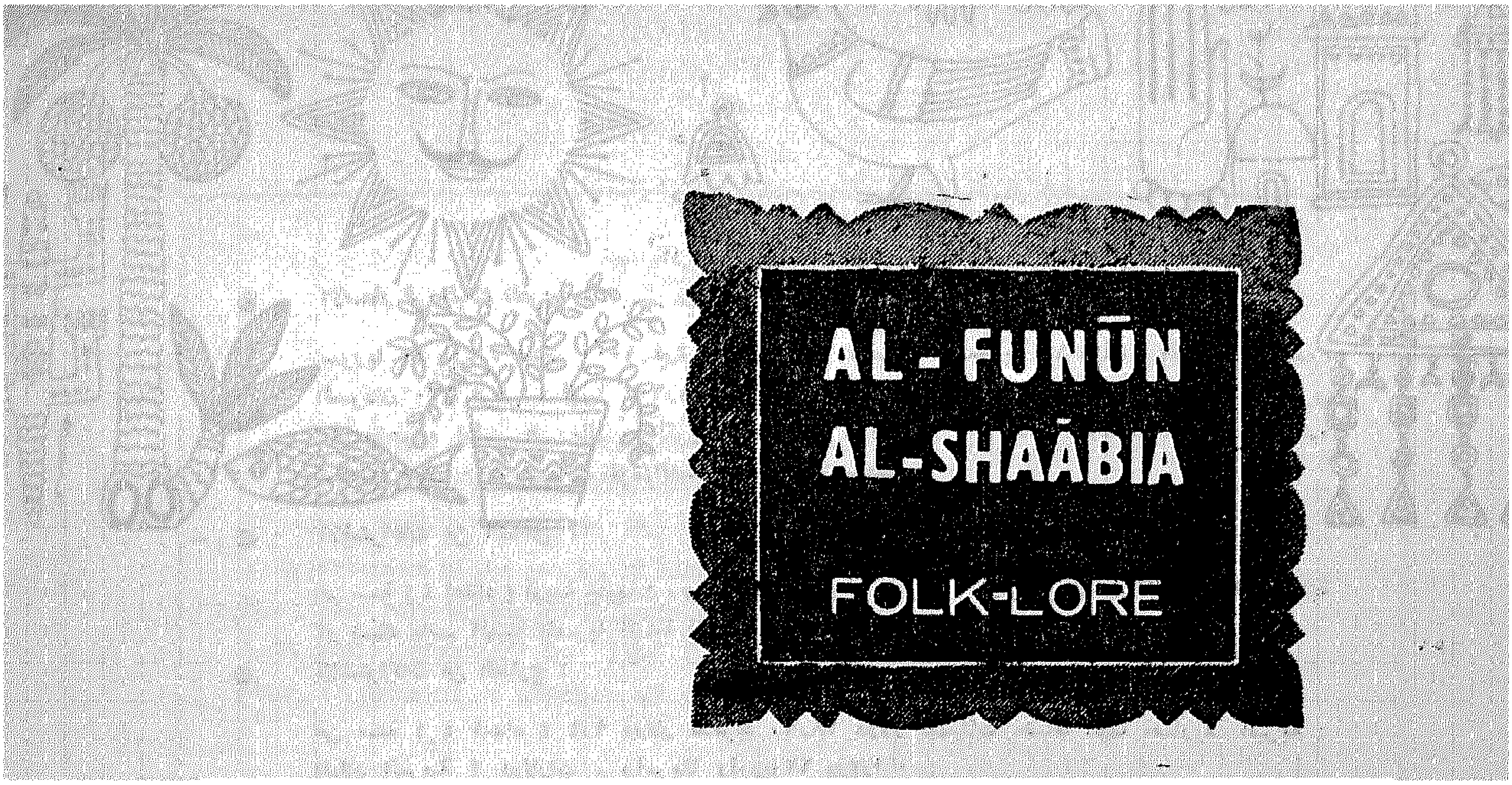
مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة ٠ تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ ٠



A Quarterly Magazine, 35-36

Issued by : General Egyptian Book Organization, Cairo.

January - June 1992

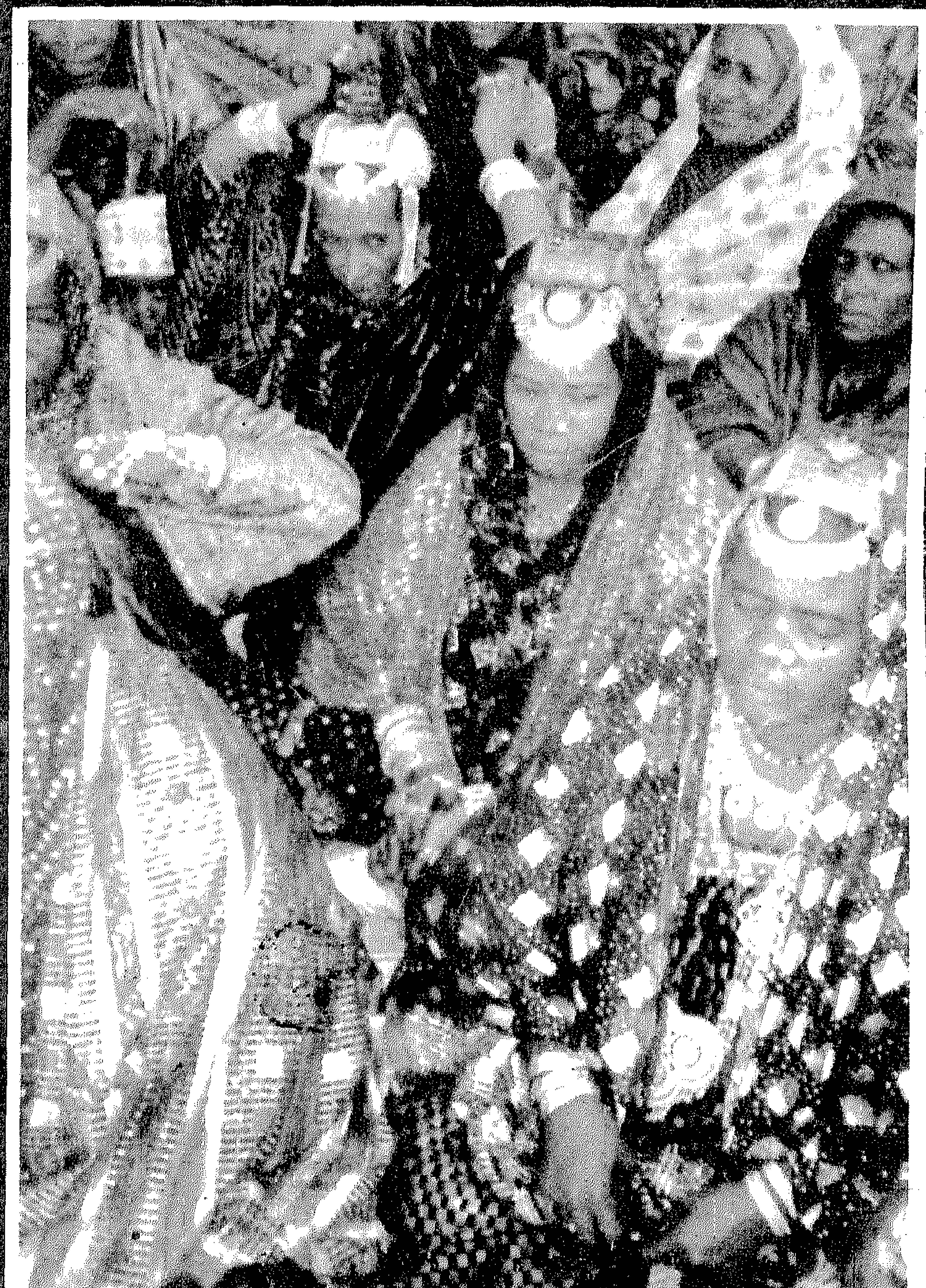


Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

رقم الايداع
١٩٩٢/٦٢٨٣

AL-FUNŪN AL-SHAÃBIA

FOLK-LORE





العدد ٣٧

سبتمبر ١٩٩٢

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفنى :

ا . عبد السلام الشريف

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :

ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :

ا . صفوت كمال

العدد ٣٧

يوليو – سبتمبر ١٩٩٢

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد	٣
● الدكتور عبد الحميد يونس فارس دراسات السير الشعبية ابراهيم حلمى	٧
● النبؤة او قدر البطل د. أحمد شمس الدين الحجاجى	١٩
● تصنيف مواد المأثورات الشعبية صفوت كمال	٣٨
● من حكمة بابل د. عبد الغفار مكاوى	٤٣
● الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى د. وليد منير	٦٩
● العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الادبى د. مرسى السيد الصباغ	٧٤
● الفنون البدائية والفنون الشعبية محمود النبوى الشال	٨٢
● التراث الشعبى المصرى فى السينما أمجد حسن منصور	٨٧
● البيت العربى وداد حامد	٩٤
● أزياء رقصة فرقة التنورة منال زغلول	١٠٤
● مكتبة الفنون الشعبية :	
ـ الفولكلور ودليل العمل الميدانى د. عبد الغنى الشال	١١٥
ـ مولد البطل فى السيرة الشعبية شمس الدين موسى	١١٧
● جولة الفنون الشعبية :	
ـ القراءة للجميع .. آفاق المستقبل د. كمال الدين حسين	١٢٠
ـ الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد مصطفى جاد شعبان	١٢٧
Traditional and Folk Idioms in Modern Egyptian Composition DR. SAMHA EL KHOLY	١٣٨
This Issue	١٤٢

العدد ٣٧ يوليو ـ سبتمبر ١٩٩٢

● الرسوم التوضيحية :
محمـد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
سمير عطوة
منال زغلول

● صورتا الغلاف :
نماذج من حركات رقص
فرقة التنورة
تصوير : منال زغلول

هذا العدد

يصدر هذا العدد مع حلول الذكرى الرابعة فى ١٣/٩/ ١٩٩٢ لوفاة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس مؤسس هذه المجلة وأحد الرواد العظام لحركة الفولكلور المصرية والعربية .

وقد تميز الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بارساء قواعد المدرسة الأدبية التاريخية فى دراسات الأدب المصرى بخاصة والعربى بعامة بتناوله السير الشعبية بين الواقع والرواية الشعبية باضافاتها الخيالية . وبين التاريخ بأحداثه المسجلة وسير الأبطال المدونة . كما كون مدرسة متميزة من الباحثين والدارسين للمأثورات الشعبية العربية والمصرية . وكشف بدراساته النقدية عن مفاهيم عديدة سائدة فى العقلية الجمعية للانسان المصرى وعن قيم البطولة والشجاعة التى تشكل وحدات الانسان العربى عبر حقب التاريخ ..

كما تناولت دراساته الحكايات الشعبية والأساطير برؤية نقدية علاوة على اسهاماته المتعددة فى علم الجمال والرؤى الفنية للابداع الشعبى .

وأسرة المجلة اذ تحى هذه الذكرى الطيبة الثرية بكل عطاء فكرى تسأل الله أن يجزيه خير الجزاء عن ما قدمه لأمته ووطنه من معرفة وعلم ، ومثال لسلوك العالم المتواضع والأستاذ المحب لتلاميذه ومريديه .

وفى هذا العدد يقدم الأستاذ ابراهيم حلمى أحد تلاميذ هذا الرائد العظيم دراسة عن العطاء الثرى للرائد الراحل . كاشفا فى دراسته .. « الدكتور عبد الحميد يونس..فارس دراسات السير الشعبية » عن أبعاد الاضافات العميقة التى أضافها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى دراسات المأثورات .

وذلك ليس من خلال دراستيه الأكاديمتين عن السيرة الشعبية الظاهر بيبرس (رسالة ماجستير ١٩٤٧) ثم السيرة الهلالية (رسالة دكتوراه ١٩٥٠) فحسب ، بل من خلال عطائه الفكرى المتواصل الذى رسخ لهذا النوع من الدراسات الانسانية فى مصر والعالم العربى .

وقد اختار الأستاذ ابراهيم حلمى عنوانا لدراسته يتوافق مع جهد الأستاذ الدكتور يونس فى هذا المجال وهو « فارس دراسات السير الشعبية » .

كما يتابع الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى دراسته عن « النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية » متناولا دور الالهام ، والتنجيم ، وقراءة الرمل ، والكتب القديمة فى حياة بطل السيرة ، وتحديد مستقبله .

ولأن مفهوم «**الالهام**» له علاقته المؤكدة بعملية الابداع ، فان د . الحجاجى يتوقف أمام هذا

المصطلح ، موضحا كافة جوانب استخداماته ، مؤكدا على أنه لن يستخدمه بمفهومه لدى علماء النفس ، أى فى علاقته بالخلق الفنى ، وانما كأداة من أدوات المعرفة ، تختلف عن الحلم والحدس أى أنه يستخدم الفعل « ألهم » بالمعنى الشائع له ، وهو البيان والتعريف الذى يتلقاه الانسان من غير طريق الحواس أو العقل أو الأخبار من بشر ، محددا مصدر الآلام بهذا المعنى فى السير الشعبية ٠

وعن « تصنيف مواد المأثورات الشعبية » يقدم الأستاذ صفوت كمال ، أسلوبا لتصنيف مواد الفولكلور ، وفيه يستخدم مصطلح الطراز على أساس أنه المصطلح الرئيس فى تصنيف مواد المأثورات الشعبية الذى يتم تحته فرز الأنماط أو الأشكال ، حيث يتم بعد ذلك فرز الوحدات المكونة للأنماط والأشكال ثم يتم بعد ذلك فرز الوحدات التى تتضمن العناصر المكونة لهذه الوحدات ثم العناصر التى تعتبر أصغر مكونات الوحدة أو النمط أو الطراز ٠ ليندرج ذلك كله تحت الطراز الأساسى Archetype الذى يعبر عن النوع الأساسى فى المأثورات الشعبية ككل أو عن موضوع من موضوعات المأثورات الشعبية ٠

وبذلك يطرح الأستاذ صفوت كمال أمام الدارسين والباحثين اسلوبا محددا من أساليب دراسة المأثورات الشعبية بطريقة منهجية محددة ٠

يلى ذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى ، « المناظرات والحكايات الخرافية على لسان الحيوان والنبات فى الأدب البابلى القديم »: مؤكدا فى البدء على أن الحكايات الخرافية على لسان الحيوان أقدم عمرا بكثير من ابن المقفع ومن ايزوبوس (ايسوب) ، ـ باعتبارهما صاحبى أشهر مجموعتين من حكايات الحيوان ، وأن مثل هذه الحكايات قد عرفت ورويت على ألسنة السومريين ، وسجل بعضها على الرقم الطينية لملوك وسلالة أور الثالثة خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد ٠ كما عرفت اللغة الأكدية أيضا هذا النوع من الحكايات ، وشاع على ألسنة العامة والبسطاء فى العهود البابلية ٠

ويقدم الأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى خمس حكايات هى : « الطرفاء والنخلة » ، « حكاية الصفصافة » ، « نيسابا والغلة » ، « الثور والحصان » و « حكاية التعلب » ٠ وفى دراسته هذه يعلق ويشرح ويقارن بين النسخ المتعددة لهذه الحكايات ، بما عرف عنه من موضوعية ودقة وعمق ٠

يلى ذلك دراسة **الدكتور منير وليد عن « الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى تأمل فى خصائص الصياغة »** موضحا أن المثل هو نوع من التشبيه التمثيلى ، أو التمثيل التشبيهى ، كونه ينهض على تمثيل الشىء وتصويره ، فيما يشير ـ كما يدل لفظه ـ الى نوع من المماثلة التى تبتغى التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوسا ومن الذهنى عيانا ملموسا ، معتمدا فى ذلك على ثلاثة أبعاد فى كثير من الأحيان ، هما : المفارقة ، والجناس الصوتى (السجع) والتناسب النحوى فى الوحدة التركيبية للجملة ٠

ولا يفتأ الدكتور وليد منير بعد أن يكشف عن حدود هذه الأبعاد أن يتناول ظاهرة التناقض التى تجسدها الأمثال الشعبية بشكل أكثر وضوحا من أشكال التعبير الشعبى الأخرى ٠

بعد ذلك يتناول الدكتور مرسى السيد مرسى الصباغ « العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى » ، حيث يميز أولا بين ما يسمى بالأدب الرسمى والأدب الشعبى والعامى منتهيا الى أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى يختاره الشعب ، ومن ثم فهو يعبر عن شعوره الجمعى ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة التى تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهى بالتسلية والترفيه ، وفيما بينهما عدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر ٠ ثم بعد ذلك يحاول تحديد وتعريف العلاقة بين الأدبين الشعبى والحديث ٠

وعن العلاقة بين الفنون البدائية والفنون الشعبية يوضح الأستاذ محمود النبوى الشال بأسلوبه الأدبى الرشيق أن المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الانتاج والتعبير الذى

أنتجه الانسان الأول (البدائى) فى العصور السحيقة ، وعبر التطور والارتقاء والمؤثرات الخاصة بهما ، وتراكم الخبرات الناجم عنهما تكونت الفنون الشعبية ببساطتها وعمقها واتجاهها نحو المنفعة ، وحفولها بالرموز ، التى قد تعود الى معتقدات متجذرة فى عمق التاريخ ٠

ويقدم الأستاذ محمود الشال أنماطا متعددة من الفنون الشعبية الشائعة موضحا أثر المؤثرات البيئية والزمنية والوجدانية والوظيفية والنفعية عليها ، وكذلك منظومة القيم الخاصة بكل ثقافة من الثقافات ٠

وعن « **التراث الشعبى المصرى فى السينما** » يقدم الأستاذ **أمجد حسن منصور** عرضا لبعض الأفلام السينمائية المصرية التى تناولت موضوعات من المواويل القصصية فى أعمال سينمائية حديثة ، باعتبار أن القصص الشعبى يعتبر مصدرا من مصادر استلهام التراث فى السينما المصرية ٠

ويتناول المقال بعض الأفلام السينمائية مثل « حسن ونعيمة » و « ياسين وبهية » و « أدهم الشرقاوى » و « شفيقة ومتولى » موضحا الاختلافات فيما بينها وبين أصول هذه الأفلام من المواويل القصصية التى تحمل نفس العنوان٠

كما تقدم الباحثة وداد حامد دراسة ميدانية لنمط المسكن « **البيت العربى** » عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى من صحراء مصر الغربية ٠ وتوضح الباحثة فى مقالها أشكال ومكونات هذا البيت العربى ٠

بعد ذلك تأتى دراسة الباحثة منال زغلول عن « أزياء رقصة التنورة » وهى جزء من دراسة تقوم بها الباحثة تحت اشراف الأستاذ صفوت كمال ، مؤكدة على فكرة التواصل الثقافى الحى فى المأثور الشعبى٠٠ تواصله مع الماضى، ومواءمته لمقتضيات الحاضر ، بحيث يظل المأثور دوما نابضا بالحياة ومعبرا عن الأصالة دون جمود أو توقف٠ وهو الاتجاه الفكرى فى دراسات المأثورات الشعبية الذى ينادى به ويؤكده دوما الأستاذ صفوت كمال ٠

وقد حرصت الباحثة على تسجيل مختلف أشكال الأزياء التى تستخدم فى هذه اللوحة الفنية التى ارتبطت برقصة التنورة مسجلة تفاصيل هذه الأزياء بالقلم والصورة الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية وهو بحث يتسم بالأصالة والجدة فى آن ٠

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم **الأستاذ الدكتور عبد الغنى الشال عرضا تحليليا لكتاب الدكتور هانى جابر « الفولكلور ودليل العمل الميدانى ٠٠ مدخل الى دراسة الثقافة المادية ــ الجزء الأول »** مؤكدا فى نهاية مقاله على أن هذا الكتاب يعتبر اضافة هامة للمكتبة العربية ، لاسيما من مؤلف فنان له خبرته العلمية ورؤيته الجمالية ٠ **كما أن الكتاب يحتوى على محاور ومواد غزيرة تثرى دراسة الفن الشعبى** ، وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد ، والاستلهام والتذوق ، ويحدد نهجا علميا للباحثين فى ميدان الفنون الشعبية ٠

كما يقدم الأستاذ شمس الدين موسى عرضا لكتاب « مولد البطل فى السيرة الشعبية » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ٠ والكتاب دراسة علمية جادة لعدد من السير الشعبية العربية ، تتناول مولد البطل فى هذه السير ٠ وهى تعد اضافة علمية الى مكتبة الفنون الشعبية ، ومرجعا هاما للباحثين والمهتمين بدراسة التراث الشعبى العربى ٠

وفى « جولة الفنون الشعبية » يقدم الدكتور كمال الدين حسين عرضا لوقائع الندوة الدولية « القراءة للجميع ٠٠ آفاق المستقبل » والتى عقدتها الشعبة المصرية للمجلس العالمى لكتب الأطفال التابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، وذلك بمدينة القاهرة فى الفترة من ١ ــ ٣ يونيو ١٩٩٢ ، تحت رعاية **السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية ، وأشرف على اعدادها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب والمنسق العام للندوة ٠** وقد حضر جلسات الندوة جمع غفير من رجال الدولة والمفكرين والأدباء والفنانين والمهتمين بثقافة الطفل ٠

وقد تضمنت هذه الندوة العديد من الدراسات والأبحاث المعنية بالطفل وثقافته ، ومثل فيها

التراث الشعبى محورا من أهم المحاور التى تم التركيز عليها ، لما له من أهمية بهذا الصدد ٠

وقد اشترك فى أعمال الندوة عشرة من الخبراء الدوليين الضيوف من المجلس العالمى لكتب الأطفال بالاضافة الى مندوبى الهيئات الدولية كما شارك فى أعمال الندوة عشرة من الخبراء المصريين فى مختلف المجالات ، وقد صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتابا يشتمل على مجموعة الأبحاث المشاركة فى الندوة الدولية حول القراءة للجميع ٠٠ آفاق المستقبل باللغة العربية وآخر باللغة الانجليزية ٠

كما اشتملت جولة الفنون الشعبية على عرض **لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث ابراهيم حسين للمعهد العالى للفنون الشعبية عن « الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد والتى أشرف عليها الأستاذة الدكتورة علياء شكرى والأستاذ صفوت كمال واشترك كل من الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد** بالاضافة الى الأستاذين المشرفين فى تشكيل لجنة المناقشة والحكم ٠ وقد منحت اللجنة الباحث تقدير امتياز مثنية على الجهد العلمى والفنى الذى بذله الباحث فى اعداد مادة بحثه وتوثيقها وقد قدم الأستاذ مصطفى جاد شعبان عرضا لهذه الرسالة ٠

وفى ختام العدد دراسة باللغة الانجليزية **عن « الأساليب التقليدية والشعبية فى التأليف الموسيقى المصرى المعاصر » وهى دراسة أعدتها الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى للندوة الدولية** المصرية الحديثة والتى عقدت فى لندن ١٩٩٢ ٠ وقد تناولت الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى الجهود العلمية والفنية التى بذلت فى الموسيقى المصرية ٠

فقد كان التراث الموسيقى بشقيه : الشعبى والتقليدى هو الغذاء الوحيد للشعب المصرى حتى مطلع القرن ، والى أن واجهته تأثيرات ثقافية خارجية زعزعت هذه المكانة أدخلت عليه مؤثرات غربية أدت لظهور فنون جديدة منها فن الأوبريت عند سيد درويش وهو الفنان الذى كانت تجديداته التاريخية مرتبطة بأغانى الفلاحين والعمال ـ وبالموشح والدور فى المجال التقليدى ٠

وبعد وفاته المبكرة لم يستمر هذا التيار بل امتلأت الساحة بأغانى أقل ارتباطا بالأسلوبين الشعبى والتقليدى ، وتربع على عرش الموسيقى لما يزيد على نصف قرن بعده محمد عبد الوهاب والذى لم تكن تجديداته الواسعة مرتبطة بالتراث الا فى حالات نادرة (الموال مثلا) وانتشر أسلوب المزج بين ألحان شرقية وتوزيعات هارمونية واركسترالية ، بما ينبىء بالحيرة وعدم وضوح الرؤية الثقافية ٠

وفى الخمسينيات وبعد ثورة ١٩٥٢، استعادت الثقافة المصرية الاعتداد بذاتها وكان كفاحها للتحرر الثقافى بحثا فى تراثها الموسيقى وظهورا للوعى به واتخذ هذا الوعى صورا منها البحث العلمى المنهجى فى التراث الشعبى ، واستلهامه هو والتراث التقليدى فى الموسيقى الجديدة التى أبدعها مؤلفو المدرسة القومية مثل أبو بكر خيرت ، ومن الجيل التالى عطية شرارة وجرانه وجمال عبد الرحيم ٠

الدكتور عبد الحميد يونس

فارس دراسات السير الشعبية

إبراهيم حلمي

امتشق الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قلمه في جسارة الفرسان ، ودلف الى عالم المأثورات الشعبية الرحيب ، واختار مجال السير الشعبية العربية لصولاته وجولاته الأولى، فجاءت دراستاه الأكاديميتان الرائدتان في الأدب الشعبي للماجستير والدكتوراه : الأولى عن سيرة (الظاهر بيبرس) عام ١٩٤٧ ، وأما الثانية فكانت عن (السيرة الهلالية) عام ١٩٥٠ .

ولم يتوقف العطاء الفكرى لديه أو شغفه بالسير الشعبية العربية عند تخوم الدراسة الأكاديمية وحسب ، بل تجاوز هذا ، ووهب النفس ، وأفنى العمر باحثا ، ومنقبا عن منابع ثراء هذه السير الشعبية، حتى جاء اليوم الذى أزف فيه الرحيل وأظله الخطب الجليل .. !

منذ بواكير عهده بدراسة السير الشعبية العربية فطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطريق الصحيح لدراستها ، فلم تكن بين يديه كتبا صفراء تقرأ وتحلل في معزل عن بيئتها التى نشأت وترعرعت وازدهرت فيها ، وانما كانت الدراسة الميدانية والمعايشة لرواة السير الشعبية الى جوار ذلك هو الأسلوب الأمثل لفهمه لها على نحو صحيح سليم .

قال الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) في معرض تناوله لسيرة (الظاهر بيبرس) مشيرا الى هذا الأسلوب : «... ولهذا القصص آداب وتقاليد رسمتها الأجيال حتى استقامت على حالها التى نراها الآن . ولكى ندرس هذه الآداب والتقاليد ، كان لزاما علينا أن نلتقى بمحدث معمر من هؤلاء . فلما شاهدناه واستمعنا اليه في روايته وانشاده ، وثقفنا منه الطريقة التى ينتقل بها النص من راوية الى آخر ، وجدنا أن هذا لا يكفى ، بل يجب علينا أن نتجاوزه الى دراسة القصة حية يرسلها المحدث على مستمعيه .

وقد ترددنا في بعض ليالى الشتاء على مقهى من هذه المقاهى الشعبية (البلدية) ولمسنا عن قرب المفاعلة المستمرة بين المحدث ومستمعيه ، ورأينا كيف يتحزب هؤلاء المستمعون شيعا ينتصر كل منهم لبطل أو قبيل ، وما يحدثه هذا من خلاف يؤثر بدوره في المحدث فيطوى بعض الحوادث وينشر بعضها الآخر ، وهو يبدأ سمره كل ليلة بعبارات

بعينها ، ويختتمه بعبارات بعينها وينتقل من الحادثة الى الحادثة الأخرى فى الليلة نفسها وبالطريقة نفسها ، ويخرج من الرواية الى الانشاد بالوسيلة ذاتها ، لا يغير شيئا من هذا فى كل ليلة من لياليه ٠ » (١)

وبنفس الأسلوب الذى درج عليه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراسته الأكاديمية المضنية للماجستير كان أسلوبه فى الدكتوراه عندما عرض لسيرة بنى هلال ٠ قال : « ٠٠٠ ومن العبث أن ننظر الى هذه السيرة على أنها أثر مستكمل الصورة منذ وجوده ، أو على أن ما أصابها من التغير بعد فترة معينة أو بيئة معينة، انما هو زيادة يجب فصلها ، أو أن نتوسل بها الى فهم شيء آخر ٠ والصحيح أن ندرسها لذاتها على أنها كائن لايزال ينبض بالحياة ونحن نقصد بطبيعة الحال السيرة التى استقرت فى مصر منذ أمد بعيد ، وقد دعانا هذا الى أن نستعين بأحد المنشدين البارزين المختصين بسيرة بنى هلال دون غيرها ٠ ففى هذا الميدان تخصص كما فى سائر الحرف والصناعات ٠ ولم نكتف بأن نثقف منه طرائق الانشاد ، ولكنا سمعنا منه معظم السيرة كما يحفظها ويرويها ٠ وتبينا معه دواوينها الأساسية وسياقها فى الانشاد من حيث الأهمية والتتابع الزمنى معا ٠ » (٢)

وعندما شرع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراسة السيرة الهلالية بأقسامها وأجزائها وتتابع شواردها المتناثرة ، رأى لزاما عليه أن يرد اليها ما تفرق عنها من عناصر أخذت تنمو بمفردها ، حتى استوت عملا فنيا قائما برأسه أو يكاد ٠ كما رأى انه من الضرورى كذلك أن يخرج من ساحتها ما علق بها من أوشاب غريبة عنها ، وما امتزج فيها من أحاديث لا شأن لها بها، وأن يخلصها ــ قدر طاقته ــ من تلفيقات المنشدين واطالات النساخ واستطرادات المتعالمين ٠

تعريفه بالسيرة الشعبية :

عرف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) السيرة الشعبية فى مواضع عديدة من دراساته الأدبية ٠ قال عنها فى مادة (سيرة) من كتابه « معجم الفولكلور » انها : « هى الترجمة المأثورة للنبى صلى الله عليه وسلم ، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة ٠ ومعنى السيرة متسلسل من المسلك أو طريقة الحياة اللذين تدل عليهما فى الكلمة واللذين يعدان تطورا طبيعيا للأصل (س ى ر) أى سلك ٠ وصيغة الجمع لسيرة هى سير ، وهى أوسع مجالا من مصطلح ترجمة حياة ، لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله أو آثاره وكتبه ، ولأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج وتحقق النموذج والمثال ٠٠ واجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلا يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية ٠ ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال ٠٠ » (٣) ٠

فالأصل فى السيرة الشعبية اذن أن تكون نابعة من حدث تاريخى أو ما يعتقد انه كذلك : « ولعل أغلب الرواة كانوا يحفظونها على أنها جانب من التاريخ ٠ والحق أن القصاص والمحدث انما هو نوع بدائى من المؤرخ ٠٠ والسيرة اذن قصص تاريخى يجعلها أدنى الى الملاحم منها الى أى شيء آخر ٠ وما الملحمة الاسرد متصل بفعال بطل من الأبطال ٠٠ انه المثال يقتطع من الواقع ، ثم تضفى عليه العقلية الشعبية الظلال والألوان ٠ » (٤) ٠

طابع السير الشعبية العربية كما يراه :

توصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الطابع المميز للسير الشعبية العربية ، وهو طابع « الفروسية » الملازم للانسان العربى عبر تاريخه الطويل ٠ فالفارس « هو المحور الذى تدور عليه حوادث الملحمة أو السيرة كلها ، فأبو زيد هو البطل فى سيرة بنى هلال ، لأنه هو الفارس الأول فيها ، وقد تعقبته الملحمة منذ حملت به أمه السيدة خضرة الشريفة ، ومنذ أخرجت من ديار زوجها الى ديار بنى الزحلان ، وقصت مراحل صباه وتربيته وشغفه بالفروسية وحبه للأفراس ونزوعه الى المبارزة ، ومبادرته الى نجدة الأهل وحماية العشيرة ٠٠ وجمع الأبطال الذين يشاركون أبا زيد فى هذه السيرة من الفرسان ، ولعل أقواهم هو دياب بن غانم الذى يصور حب الفارس لفرسه واكبارها والاعتزاز بها وعدم التفريط فيها ، بل انه يراها خيرا من الولد والأهل ٠ » (٥)

ولقد أدى اهتمام الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) بالمنهج المقارن فى الأدب الشعبى الى أن يوازن بين الفروسية فى أوربا وبين الفروسية العربية ، بغرض الدفاع عن تقاليد الفروسية العربية التى تظهرها السير الشعبية ، ورد حملات المستشرقين الذين أرادوا أن ينالوا منها بسهامهم المسمومة المشرعة نحو تراكيبها الفنية وأبطالها ووقائعها القصصية ٠

فعند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن : « الفروسية انما غلبت على أوروبا الغربية فى الجزء الثانى من القرون الوسطى ، وكانت بواكيرها فى القرن الحادى عشر ، وبلغت ذروتها فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم أخذ نجمها فى الأفول نذيرا بظهور اساس آخر للحياة عرف به عصر النهضة أو عصر الأحياء ٠ ولكن الفروسية العربية أقدم من هذا عهدا وأرسخ قدما ، حتى أننا لانستطيع أن نتبين بدايتها على التحقيق أو الترجيح ٠ » (٦)

وينظر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ابن قرية « شالشلمون » بمحافظة الشرقية ــ وهى موطن من مواطن تربية الخيول العربية الأصيلة ــ الى مجموعة الصفات النبيلة التى يتسم بها الجواد العربى من حيث الشجاعة والقوة والذكاء والوفد فيؤكدها ، ولا يجد فرقا بين ما أدركه ببصيرته وما قرأه من كتب وما سمعه من انشاد المنشدين فى السير الشعبية العربية ٠

وفى هذه المسألة يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) : « ٠٠ والسيرة الهلالية تصور هذا التشخيص الذى يظن البعض أن فيه قدر من المبالغة ، ولكننى عندما درست السيرة الهلالية وقمت بمواجهة واقعية لحياة الفرسان فى محافظة الشرقية التى احتفظت ببعض أمارات الفروسية أدركت صحة هذا الوصف ، وأدركت اهتمام هذه البيئات بأصالة الأفراس تماما كالفخر بأصالة الفرسان ، وكما يعنى المرء بشرفه على أساس التتبع الدقيق لنسبه فكذلك يفعل الفارس فى الاهتمام بالنسب الخاص بفرسه ٠ وافضل أنواع الخيل هو (الأصيل العربى) وهو ما تردده السيرة الهلالية الى الآن ٠ » (٧)

وبهذا المنطق وبذاك الأسلوب يصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الأساس السليم للدفاع عن طابع الفروسية المميز للسير الشعبية العربية من أسنة رماح المستشرقين ٠٠ !

سر اهتمام الشعب العربى بالسير الشعبية فى رأيه :

رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن الشعب العربى بشكل عام قد اهتم عبر تاريخه بسيرتين شعبيتين دون سائر السير الشعبية العربية ٠ هاتان السيرتان هما : سيرة (عنترة ابن شداد) وسيرة (بنى هلال) ٠ فعلى الرغم من أن الشعب العربى قد ذكر سيرة (الزير سالم) فترة من الزمن ، ولهج بسيرة (سيف بن ذى يزن) فترات ، الا أن سيرتى (عنترة بن شداد) و (الهلالية) قد اتخذتا لهما مكانة خاصة فى وجدان الشعب العربى من محيطه الى خليجه ٠

لقد علل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وأرجع سبب هذا الاهتمام الى تشوف الشعب العربى الى الحرية التى افتقدها طوال عهود القهر الخارجى من حكامه الأغراب عن عروبته كما أرجعها الى جيه وعشقه للفروسية العربية ذات التاريخ العريق ٠

قال عن سيرة (عنترة بن شداد) ليؤكد هذا المعنى ذات مرة : « ٠٠ واذا أردنا أن نجمل سيرة هذا الفارس فى عبارة واحدة فاننا نستطيع أن نقول : انها كانت صراعا أراد له صاحبه أن يحقق وجوده كفرد حر فى مجتمع حر ، يضاف الى ذلك أنه كان شاعرا ، فالحديث فى سيرته واقع وتعبير معا ، ولم تكن فطنة الشعب لتغفل عن هذه الحقيقة التى يمكن أن تكون حافزا شخصيا لكل مواطن عربى ، وقوميا لكل مجتمع عربى ، ولذلك تجاوز عنترة عصره ودياره وظل بملحمته جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبى الحى » (٨) ٠

لقد توصل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس الى السر الذى حفر به (عنترة العبسى) صورة شخصيته ، وأحداث سيرته فى ذاكرة الشعب العربى ردحا من الدهر ، طال واستطاع عبر التاريخ الشعب العربى نفسه ٠ ويعزو الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) طول عمر السيرة الهلالية فى الوجدان الشعبى العربى الى ثلاثة أسباب : أولها : أن بنى هلال قبيلة عربية عاشت نقية

الجنس بدوية الطابع ، وان شطرا كبيرا منها لم يبرح الجزيرة مع من برحها من عرب الفتح • وثانيها : أن أحداث السيرة تستوعب الوطن العربى الكبير بأسره ، فهى تساير الاتجاه الجغرافى البشرى من الجنوب الى الشمال مغربة الى مصر ومصعده الى شمال أفريقيا ، فهى مدد من الفتوة العربية من الخليج الى المحيط • وثالثها : أن بؤرتها لا تتركز فى بطل واحد وان كان المبرزون من فرسانها لايتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، ولكنهم مرتبطون بجميع أفراد المجتمع الهلالى ، فهى جماعية فى انشائها وفى أبطالها ، جماعية فى الحافز وفى الصورة وفى الوظيفة جميعا » • (٩)

واذا كان الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) استطاع أن يضىء سراجا وهاجا بين به أثر (السيرة الهلالية) فى مجتمع الشعب العربى عامة ، فانه استطاع كذلك أن يركز بقعة هذا الضوء ، ويبين أثر هذه السيرة الشعبية فى المجتمع المصرى على وجه الخصوص •

قال مفسرا ذلك : « •• واذا كانت سيرة بنى هلال قد قامت فى مجتمعها العربى الأول بوظيفة حيوية خطيرة ، هى ترسيب التراث القبلى العام وادخار التجارب والاحتفاظ بالمقومات الجماعية ، فقد قامت فى البيئة المصرية بوظيفة لاتقل عنهما خطيرا ، وهى اذكاء الشعور بالذاتية الوطنية ، وبيان استقلالها ومغايرتها لغيرها والاعتزاز بها والدفاع عنها ، ثم العمل على البلوغ بها الى الكمال الممكن كما يتصوره المصريون أنفسهم ، بما يحسونه من الفارق بين المثال والواقع من ناحية ، وبما ينقدون به ذواتهم ومجتمعهم من ناحية أخرى • الى ما تقوم به من بعث الغرائز التى توشك أن تنقرض والتى لا يستطاع الدفاع عن الذاتية الخاصة أو العامة الا بها » • (١٠)

فالسيرة الهلالية بذلك قد طورت نظرتها بمرور الزمن ، وغيرت من مفهوم ما ترمى اليه ، فبدلا من روح القبلية ونعرتها الفردية أصبحت سمتها الوطنية فى مصر هى الغالبة ، وهى بصمة مصرية ذاتية تتفرد بها نصوص السيرة الشعبية التى زرعت فى ترابها وطينها وفق متطلبات بيئتها واحتياجاتها الاجتماعية التى تريدها وتتشوق اليها •

تأصيله للسير الشعبية العربية :

لقد آلم كثيرا الدكتور (عبد الحميد يونس) قول المستشرقين ـ وعلى رأسهم الفرنسى (ارنست رينان) ـ أن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن ابداع الملحمة ، بزعم نزوعها الى التجريد وانصرافها عن التجسيم والتشخيص ، وأن المرحلة الأولى فى التاريخ العربى كانت تقوم على الظعن والرحلة ولا تتحول الى الاستقرار (١١) •

وأمام تلفيقات وتشويه المستشرقين لابداعات العرب الشعبية لم يستطع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن يقف مكتوف اليدين ، فطفق يفند هذه المزاعم التى لاتستند الى حقيقة ولا ترتكن الى واقع معاش ، وراح يقيم حججه وفق منطق سليم ، فاستخلص الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حقيقة مؤداها أن السير الشعبية العربية لاتزال تنبض بالحياة فى وجدان الشعب العربى ، اذ هى احدى روائع الأدب الملحمى العربى ، « فالواقع أن الأمة العربية كغيرها من الأمم مرت بالطور الأسطورى ، والطور الملحمى، وتاريخها أقدم من الجاهلية الثانية المصطلح عليها ، وبقايا أساطيرها التى فقدت وظائفها الحيوية ، مبثوثة فى كتب التاريخ العام ، وتقويم البلدان وعجائب المخلوقات ، أما ملامحها فلا تزال حية فعالة فى المجتمع الى يومنا ،وهى تستكمل كل مقومات الملحمة والبطولة فى الأدب الشعبى اذا أردنا أن نستخلصها فان الواجب يقتضينا أن ننظر فى هذه الملاحم • » (١٢)

ويؤكد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) على هذه الحقيقة فى مقام آخر فيقول : « •• ولقد عرفت الأمة العربية (أيام العرب) ، وكانت تسجل الوقائع ، وتمجد الأبطال ، وتتوسل بالشعر والخطبة والكلمة الجامعة.واحتفل الشعب بفترة البطولة ، وانتخب من الفرسان (عنترة ابن شداد) العبسى وغيره ، وظل يردد سيرته أو ملحمته التى تجاوزت الجزيرة العربية الى العالم المعروف فى العصر الاسلامى • واستوعبت الجاهلية أيضا سيرة (الزير سالم) وسيرة (سيف بن ذى يزن) ، وظل الشعب العربى يتغنى بالأبطال من بنى هلال فى الريادة والتغريبة • ولا تزال بعض هذه السير أو الملاحم مرددة فى معظم البيئات العربية بدوية كانت أو ريفية أو مدنية • وعرف

المحترفون الذين يرددون هذه السير والملاحم بالشعراء .. وكان الشعر يسجل الوقائع ويحكى على ألسنة الفرسان . » (١٣)

ان تأصيل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) للسير الشعبية العربية ينهى مزاعم باطلة ، ظلت تردد لفترات عديدة فى أوساط الثقافة العربية نفسها ، وظل يرددها متثاقفون كالببغاوات دون وعى أو ادراك لجوهر الثراء الذى تكتنزه ثقافتنا الشعبية العربية الأصيلة .

تشريحه الفنى للسير الشعبية العربية :

توقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى دراساته للسير الشعبية عند مناطق بحث محددة لها قيمتها الأدبية والفنية والنقدية كذلك. هذه المناطق البحثية يمكن تصنيفها الى ثلاث مناطق هى :

(أ) شكل السير الشعبية العربية .

(ب) الأسلوب فى السير الشعبية العربية .

(جـ) المضمون والمحتوى الرمزى لها .

هذه المناطق البحثية نستطيع أن نقف عندها فى فكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وقفات متمهلة لبيان أهميتها على النحو الآتى :

أولا : شكل السير الشعبية العربية عنده :

لا يمكن لأى باحث أو دارس للسير الشعبية العربية أن يتجاهل ما تحمله هذه الآثار الأدبية الشعبية الكبيرة من طابع قومى أصيل فى الشكل والمضمون معا (١٤) .

هكذا يقرر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) هذه الحقيقة الأدبية النقدية الهامة بداية.

ولقد استلفت انتباهه فى السير الشعبية العربية شكلها ، ووقف عنده مرارا وتكرارا وقفات باحث متأمل واع لما بين يديه من مأثورات شعبية أدبية .

كان يرى ـ مثلا ـ أن سيرة (بنى هلال) مرت بطورين ، أولهما : الطور الغنائى الخالص ، وكان ذلك قبل القرن السادس الهجرى ، وثانيهما : الطور القصصى ، وقد بدت أماراته فى القرن الثامن الهجرى . وأن هذا التحول لم يحدث طفرة ، وانما حدث فى أناة وبطء . (١٥)

ومن حيث الشكل رأى كذلك أن المقطعات المنظومة فى السيرة ـ أو الملحمة كما كان يحب أن يطلق عليها ـ تكاد تكون واحدة فى قالبها ، وطرائق التنقل بين أغراضها وفى وزنها ومطالعها وخواتيمها . فهى ترسل على ألسنة الفرسان المتبارزين ، فالبادىء وهو الذى يختار الوزن والقافية ، ويرد عليه الثانى بنفس الوزن وبنفس القافية ، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مبارزة بالشعر وامتدادا لتقاليد المنافرة والمفاخرة والنقيضة فى الشعر الفصيح (١٦) .

أما سيرة (الظاهر بيبرس) فكان يراها من حيث الشكل أنها مشاهد مسرحية،ولكل مشهد استهلال لتهيئة الجو لحادثة ، وان كان لا يراعى فى المشهد وحدة الزمن أو المكان . ويقوم الراوى للسيرة بتفسير البواعث فى دخول الأشخاص وخروجهم ، أو الكشف عن بعض الغوامض ، ويبدأ ويختتم الراوى المشهد بعبارات معينة (١٧) .

ألا تعد مثل هذه الاشارة السريعة من أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) مجرد مصباح ضوء فى طريق كان مظلما ، فأضاءه بكلماته ، وينتظر ذلك الذى يستطيع أن يملأ ثراه بوقع خطواته عليه ـ ان مشيا أو حتى عدوا سريعا أو هرولة ـ فى البحث عن جذور الدراما الشعبية فى السير الشعبية العربية ؟!

لقد كانت عقيدته ـ كما ذكر ذلك فى حواره مع الأستاذ (فاروق خورشيد) ـ واضحة وثابتة. « أنا أقول لتلامذتى دائما أن التخصص ليس شيئا مغلقا ، بل لابد من الاضافة والكشف مع الاستفادة من المناهج الجديدة التى تقوم على العمل الميدانى والملاحظة الواقعية » (١٨) .

بهذه الكلمات للأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس يظل الباب مفتوحا فى انتظار القادم اليه .

ويلتفت الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى الشكل الأدبى لسيرة (عنترة بن شداد) من حيث حجمها الكبير وضخامتها ، ومدى ما طرأ عليها عبر أزمان تلاحقت عليها كرورا ، وأثر ووقع هذه الأزمان على تكوينها وبنيانها ، فيرى أن هذه السيرة الشعبية « كانت نواة ثم نمت على الأيام حتى تكاملت فاستقرت آخر الأمر على صورة ثابتة لا تكاد تتغير ، والصحيح أيضا أنها ، حتى بعد

مرحلة التكامل والثبات ، تتعرض لما تتعرض له النصوص الشعبية ، فتنفرط حلقاتهـا وتتخذ أشكالا جديدة ، وقد تنمو خلية منها بمعزل عن أصولها ، وقد تتبدد كلها وتبقى ظواهر فى أمثال الشعب أو بعض تقاليده (١٩) ·

وحقيقة ان النواة التى أثمرتها الجاهلية العربية والتى قرنت اسم (عنترة بن شداد بحبيبته ابنة عمه (عبلة) وجعلت منهما المحور الرئيسى للأحداث هى التى ترعرعت فى مرحلتها الأولى ، ثم مرت بعد ذلك بمرحلة تالية تكاملت فيها · ويضع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يده على قضية هامة فى شكل السيرة الشعبية (عنترة بن شداد) · ففى تضاعيف هذه السيرة الشعبية التى وصلت الينا متأخرا نجد أنها تورد أن لها موردين رئيسيين ، أو روايتين مختلفتين ، فهى تذهب الى أن هناك (السيرة الحجازية) ، كما أن هناك (السيرة العراقية) · وفى حين ينكر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) وجود سيرة حجازية لفارس بنى عبس كان موطنها الحجاز ، فانه يضعنا أمام (السيرة العراقية) فى احتمال أن يكون العراق أسهم فى نمو هذا الأثر الشعبى ، فضلا عن رفضه كذلك لوجود رواية عراقية متميزة لفارس بنى عبس (٢٠) ·

ان قضايا الشكل فى السير الشعبية العربية عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) لم تكن قشور لباب خارجية تحيط بجوهر قد تلقى جانبا فى اهمال ، ولكنها كانت قضايا فكرية ذات قيمة حقيقية نفيسة قبل أن تكون وعاء ثقافيا صب فيه الوجدان الشعبى العربى شحنات أحاسيسه ومشاعره القومية نفسها فى داخلها ·

ثانيا : الأسلوب فى السير الشعبية عند الدكتور عبد الحميد يونس :

شغل ذهن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أسلوب السير الشعبية العربية ، من حيث التناول الشعرى أو النثرى ، أو التعامل مع المحسنات البيانية اللفظية من شتى ألوان البديع ·

ووقف بقوة ضد من يرون أن الشعر فى القصص الشعبى العربى قد أقحم فيها اقحاما ، ذلك لأن الشعر عنده سمة من سمات السيرة الشعبية ، وخصيصة من خصائصها اللازبة (٢١) ·

ورأى فى سيرة (بنى هلال) انه الى جانب تسمية منشدها بالشاعر فان الشعر فيها يستوعب جميع أحداثها مما يدل على أنه الأصل الذى تقوم به ، ويأتى ببرهان ذلك ، وهو تصدير كل قطعة شعرية باسم بطل الحادثة وكأنما هو قائلها(٢٢)·

بل عد انه « اذا طال نفس الشاعر فى تغريبة (بنى هلال) أحيانا حتى لتقترب من الملحمة الشعرية الأصيلة » (٢٣) ·

أما فى سيرة (عنترة بن شداد) فقد رأى أنها ألحت على فضيلة الشعر الحاحها على فضيلة الفروسية ، وجمعت بين أصحاب المعلقات بطريقة فنية لا تقيم وزنا للرواية الأدبية المحققة ، وعقدت مباراة شعرية لا تختلف عن مبارزة الفرسان ، وحكمت آخر الأمر بالتفوق والسبق لمعلقة (عنترة)، وسايرت منهجها حين جعلته من أعلم الناس بفقه اللغة العربية وبأيام العرب وأنسابهم ، ومن ثم أصبحت لسيرة (عنترة) وظيفة تعليمية الى جانب وظيفتها الملحمية (٢٤) ·

واعتبر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ان الشعر فى سيرة (الظاهر بيبرس) لم يكن يقوم بوظيفة السرد أو القص ، ولكنه كان يقوم بالأغراض الغنائية فى مواقف الحب والتوديع والمناجاة وما اليها ، وكان على ضروب مختلفة منها القصيدة الفصيحة أو المتفاصحة ، ومنها المقطوعة الزجلية والمواليا ، وسائر الأشكال الشعرية التى تلعب دورا هاما داخل البناء الفنى فى السيرة الشعبية (الظاهر بيبرس) (٢٥) ·

أما الأسلوب النثرى للسير الشعبية العربية فانه عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) **يقوم بوظائف حيوية هامة وأساسية داخل بناء نسيجها الفنى ·**

فهو يرى أن النثر يقوم بوظيفة وصل القصائد الشعرية الطويلة والقصيرة فى سياق واحد داخل السيرة الهلالية ·

وهو لا يظن أن الباعث على ذلك هو قصور القصيدة الواحدة ذات القافية الخاصة والوزن الخاص عن تأدية مختلف الأغراض ، بحيث يتطلب ذلك تقسيم العمل الفنى كله الى وحدات تؤدى كل

منها غرضا بذاته • ذلك لأن فى هذه السيرة بمابها من قصائد على شيء من الطول النسبى تتحدث عن عدة وقائع أو تشمل أكثر من غرض • ولكن الظاهرة هذه تتصل بتطور السيرة أكثر مما تتصل بالصورة العامة (٢٦) •

ويقف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) عند السجع فى سيرة (الظاهر بيبرس) بالدراسة المتأنية التى تستخلص أن السجع فى هذه السيرة الشعبية لم يكن بغرض التزيين والمحسنات ، وانما جاء ليقوم بوظيفة من أهم الوظائف وهو تسهيل الحفظ ، فالعبارة المنظومة أيسر من العبارة غير المنظومة على الذاكرة (٢٧) •

ان النظرة المتمهلة الفاحصة تستطيع أن تنفذ الى ما وراء السطور من دلالات لها قيمتها ولها معناها • وهذا ما فعله الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) حينما أنعم النظر فى الأسلوب النثرى لسيرة فارس بنى عبس (عنترة) ، وأثر هذا الأسلوب فيمن يتلقاه أخذا وعطاء •

فقد وقف عند مصطلحات « الراوى » و «الناقل» و « المصنف » و « المؤلف » التى وردت فى هذه السيرة الشعبية العربية ، ولم يمر عليها مرور الكرام ، ولكنه استخلص انها اقتبست من رواية التاريخ والأدب الفصيح ، وهو بحسه النقدى يعرف ويعلم أن المعرفة العربيةاحتفلت منذ البداية بالخبر والاسناد معا ، « وهو تقليد نفذ الى منهج الأدباء الشعبيين الذين اتخذوا فى مجتمعاتهم سمت العلماء ومكانتهم » (٢٨) •

واذا وجد ملحظا فى أسلوب هذه السيرةالشعبية من حيث التفاوت الهائل فيه فانما يرجعه أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) الى تداخل الثقافة الشعبية فى العلم التقليدى والأدب الرصين مما أثمر حركتين تسير فيهما المأثورات الشعبية صعودا وهبوطا بين قمة الكيان الاجتماعى وسفحه (٢٩) •

ويؤكد على معنى هام فى صدد ذلك فيقول ، « •• وسواء أكانت سيرة (عنترة) قد انحدرت من القمة الى السفح وبدأت جزلة اللفظ معربة التركيب أنيقة الصياغة ، أم ارتقت من القاعدة فصقلت ألفاظها وأحكمت عباراتها فانها فى الحالين ارتبطت بالشعب : هو الذى انتخبها ونماها»(٣٠) •

ان اسلوب السير الشعبية العربية عند الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) سواء أكان شعرا أن نثرا له دوره المؤثر فى قيمتها الفنية ، وفى حفظ هذه السير الشعبية عبر قرون عدة بمالها من سمات أدبية وفنية حيوية أبقتها راسخة الجذور داخل الوجدان الجمعى للشعب العربى •

ثالثا : المضمون والمحتوى الرمزى للسير الشعبية العربية فى رأيه :

بمبضع الجراح الحاذق استطاع الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن ينفذ الى ما تحت الجلد للسير الشعبية العربية • استطاع أن ينفذ الى المضمون والمحتوى الرمزى لها ، وهو أهم ما فى هذه السير الشعبية ، والتى استطاعت أن تصيغ وجدان الفرد والجماعة ، وتشكل نمط الفكر لهما . سواء أكان ذلك فى الظاهر المكشوف أم فى الباطن المطمور فى أعماق اللاوعى للادراك من الحس والشعور •

لقد خاض فى خضم المضامين الفكرية لسيرنا الشعبية العربية فألقى العديد من البقع الضوئية كشفت بالتالى عن ثراء فريد لهذه السير فى مضامينها الاجتماعية : كالحرية والعبودية ، وكالحب والحرب ، وتناول فى دراساته للسير الشعبية نظرتها الكلية الى التشريع الاجتماعى للبيئة العربية ، بمفردات مكوناتها وعناصرها المشكلة لها ، وخاض غمار رموزها الفنية ، لكى يستشف عمق الدلالات الاجتماعية لها •

فعن الحرية رآها الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مجسدة فى سيرة (سيف بن ذى يزن) ، ورأى بطلها بذلك يحتل مكانة عالية فى نفوس أبناء الشعب العربى ، ولذلك قال : « •• **وليس من العجيب ان تحتل شخصية (سيف بن ذى يزن هذه المكانة بين السير الشعبية ، ذلك لأنه يجسم النضال فى سبيل الحرية •• لقد كان يجسم الرغبة الملحة فى تحرير التراب العربى الذى أغار عليه أعداء العرب •• كان جاهليا ولكن المرآة الشعبية جسمت به موقفها ابان الصراع مع غير العرب فجعلته يتحرك فى الجاهلية بنزعات وملامح وغايات اسلامية » (٣١) •**

وقال عنه فى موضع آخر : « كان (سيف

ابن ذى يزن) يحارب فى سبيل مثل أعلى .. لم يكن ينزع الى القهر والاستعباد ، وانما كان يهدف الى تحقيق المساواة بين الناس كافة ورفع الظلم عن كواهلهم الى جانبه تحرير الوطن العربى »(٣٢) .

كان وجد الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) معنى الحرية مرددا بقوة فى السيرة الشعبية (عنترة ابن شداد) التى أدرك بطلها « أن الفروسية ربما كانت وسيلته الوحيدة الى الحرية » (٣٣) .

ويفطن الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى أهمية اللون الأسمر فى بعض السير الشعبية العربية ، ويقرن بين العروبة والسمرة لواقع تاريخى هو مواجهة الشعب العربى لأعدائه ، كما وضح هذا فى سيرتى (بنى هلال) و (فارس بنى عبس) وما أفرزت كلتاهما من شعور أليم بالعقدة اللونية ، ولكن الدكتور (عبد الحميد يونس) لحظ أن هناك فارقا له أهميته بين السيرتين فى هذه الظاهرة هو : أن (أبا زيد) صريح النسب العربى شريفه ، أما (عنترة) فهو ابن أمة حبشية وان كان الشعب قد جعل هذه الأمة من الأميرات (٣٤) .

وما كانت سيرة فارس (بنى عبس) بما تدفع به بطلها الفارس الشاعر الى سبل الحرية والبحث عن تحقيق الذات فى نفض غبار العبودية والذل الاشغفا بتطلع العربى الى حريته التى فقدها عبر قرون طوال .

وحتى الحب رآه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى بعض أجزاء من السير الشعبية العربية قرينا للنضال من أجل الحرية .

فالعلاقة بين (عنترة بن شداد) وسيفه علاقة عشق : « ويشبه (عنترة) فى عشقه لسيفه وفى حرصه عليه بطلا آخر فى سيرة عربية أخرى (دياب بن غانم) فى سيرة (بنى هلال) الذى أوصى ، اذا بلغته الوفاة أن يدفن الى جانب سيفه » (٣٥) .

وليس معنى ذلك أن السير الشعبية العربية لم تر الحب الا فى أدوات الحروب وغبار الاغارات .

فقد رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) أن السيرة الهلالية عندما عرضت للحب انما عرضت له عرضا واقعيا فى غير اسفاف . ولم تجعل من موضوعه وسيلة وعظ خلقى ، فنأت عن الحب العذرى « لا لأنها لم تعرفه ، ولكن لأنها لم تمل اليه ، وزهدت فى حب العذارى ، يصعب أو يسهل الحصول عليهن ، ورغبت فى ضرب آخر من الحب المكتهل هو حب الرجل زوجته وعطفه عليها وخوفه من فراقها والبكاء عند توديعها والاحتفاظ بذكراها والفرح بلقائها . ولم تجعله وقفا على الجانب المذكر وحده ، بل رسمته مشتركا متبادلا وأجرت على لسان الزوجة مثلما أجرت على لسان الزوج مختلف العواطف المحزونة أو المبتهجة » (٣٦) .

أما الحب فى سيرة فارس (بنى عبس) فانه يأخذ طابعا آخر أكثر توهجا .

يقول عن ذلك الدكتور (عبد الحميد يونس) : « كان الحب عند (عنترة) حافزا رئيسيا من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود ، والظفر بالحرية ، والتفوق على الفتيان والأنداد (٣٧) .

ومن توهج الحب المتصل المستمر فى سيرة (عنترة) جعل بطلها « لايذكر الا اذا ذكرت معه صاحبته عبلة . وليس أدل على هذا الاقتران من قيام تقاليد الزواج فى بعض البيئات البدوية الى الآن بتمثيل فروسى لعنترة وعبلة حتى فى بعض امارات الخليج العربى » (٣٨) .

ويدلف الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى دغل الرمز فى السير الشعبية العربية ، ويكشف أمام الناس أن ليس الرمز وقفا على الأدب الرسمى الفصيح ، وانما تحفل به السير الشعبية العربية ، وهذا بالتالى يدل على مدى الثراء الفنى لها وقيمتها الأدبية العالية الرفيعة .

والأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يدرك جيدا أن « الرموز بطبيعتها أشياء ، بمثابة البؤرة للمشاعر أو التأملات » (٣٩) .

لذلك فقد اهتم باماطة اللثام عن وجوه المشاعر والتأملات فى بعض مواقف من سيرنا الشعبية العربية .

من هذه المواقف ذلك الصراع الذى نشأ بين

(أبي زيد الهلالي) وأبيه قبل أن يتعرفا على حقيقة الصلة القرابية التي تربطهما ٠

يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) مفسرا عمق هذا الصراع : « ٠٠ ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصراع الذي يشتجر بين جيلين ، ثم ينتهي الى اتحادهما ليس بقيــة أسطورية فقدت وظيفتها الأولى وتطورت فحسب ، ولكنه رمز نفسي وفني تلى نزوع عناصر مفــرقة من الشعب الى الالتئام ٠ وما رأيناه من افتراق أبي زيد عن أبيه رزق ومحاربة أحدهما الآخر والتقائهما بعد ذلك نراه في أكثر ملاحم الشعوب » (٤٠) ٠

وبنفس المقيــاس يقيس الأستــاذ الـدكتور (عبد الحميد يونس) في ميزانه النقدى (سيرة الظاهر بيبرس) ٠ فقد لحظ انه « على الرغم من تحول العصبيات الصغيرة الى عصبية قوميــة واحدة ، فان التنوع في الصفات والأخـلاق يظل واضحا في مختلف الشخوص الذين يجســم كل واحد منهم فريقا من الجمع المتحد (٤١) ٠

واعتبر أن عنصر التشويــق في نفس الســيرة الشعبية عند تهيئة الجو الملائم لظهــور شخصية مهمة فيها أو وقوع حادثة كبيرة ، وما أكثرها في السيرة ، أو في الحوار « منها ما يساق على لسان بعض الشخصيات بما يشبه الرمز » (٤٢) ٠

فالمشاعر الانسانية بما تحمل من صراعــات ، والتأملات في أسلوب حوار السير الشعبيةالعربية، بما تنطوي عليه من رموز ودلالات فتح لها أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) بابا كان مقفلا من قبله ، ولولاه هذا الرائد الكبير ما كنا تنبهنا لمثل هذا السبيل : سبيل استشفاف واستشراف أبعاد أعمق في الدلالات الرمزية لهذه السير الشعبيــة العربية ٠

النظرة المتكاملة :

وبذلك يكون الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) قد استطاع أن يرى السير الشعبية العربية في اطارها الصحيح ، من حيث الشكل والاسلوب والمضمون وارتباط كل ذلك معا بلا انفصــال ، بل بتكامل واع غير مغيب عن واقع معاش يجابه قضايا مصيرية قومية للمجتمع العربي ٠

دفاعه عن منشدي السير الشعبية العربية :

من حق المبدع الشعبي علينا أن يأخذ قسطا من العناية والاهتمام حينما نعرض لابداعاته الفنية ، فالمادة الشفاهية التي نوليها اهتماما لاتنفصل من حيث القيمة عن راويها أو قائلها أو ناقلها ، ومن باب أولى مبدعها ٠

لقــد ذكر الأديب الروسي (مكسيم جوركي) ذات مرة أثر الراوي الشعبي (سليمان ستالسكي) فيه ، وتأثيره في نفسه بتلك الأشعار التي أنشدها بشكل ساحر ، وأطلق عليه لقب (هوميروس القرن العشرين) (٤٣) ٠

وبالمثل لم يغفل الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) دور المبدع في سيرنا الشعبية العربية ، الذي حفظها وتناقلها وتلقفها من أجيال سبقته ، وترك فوقها بصماته فوق بصمات سابقيه واضحة جلية ، فكان بحق (هوميروس العرب) ٠ من هذه البصمات التي تركهــا المنشـــد الشعبي حامل « الربابة » راوي سيرته الشعبية العربية انه قام بتغذية الوجدان العربي بروح الجماعة ، في فترات تحيف فيها الدخيل جانبـــا من الوطن العربي واحتكر فيها غير العربي الجاه والسلطان والقوة والنفوذ وأسباب المعاش والرزق ٠

وما نسي المنشـد الشعبي دوره حيال الجماعة الشعبية التي يعيش بينها ويحمل همومها القومية، فراح ـ كما يبين الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) ـ «يبرز الفارق بين حاضر العرب المسلمين وبين ماكانوا عليه وما ينبغي أن يكونوا عليه»(٤٤)

فمنشد السير الشعبية العربية اذا ليس منشدا لشغل اوقات الفراغ ، وانما هو يقوم بدور أساسي في تشكيل العقل العربي ، والتعبير عن آلامه وآماله وطموحاته في غد ومستقبل أفضل ٠

ولعــل رواج بضاعــة المنشــد المحترف للسير الشعبية العربية يدل دلالة قاطعة كما يقول أستاذنا الدكتور (عبد الحميد يونس) : « على احساس المجتمع العربي بشخصيته أمام المجتمعات الأخرى، ذلك لأن تنقلـه بهذه الملاحـم بين الحضر والريف والبادية يدل على فاعلية الملحمــة ، وعلى قيامهــا بوظائفها الحيوية في اذكاء الشعور بالعروبة من

ناحية ، ويعمل على انسجام المجتمع الى أن يستعيد أمجاده » (٤٥) .

ان عين المنشد الشعبى للسيرة لم تغفل أبدا عن العروبة فى انشاده لها ، وظل يردد ويجسم تقاليد الفتوة العربية النابعة من تاريخنا العربى القديم ، بحيث أصبحت احدى سمات السير الشعبية المميزة لها والتى تتسم بها فى تفرد .

فبطل السيرة الشعبية كما يقول الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) يقرنه المنشد الشعبى « بنسبه الى قبيلته العربية (يقول الفتى أبو زيد الهلالى سلامة) ، وقد تبدأ النسبة الى القبيلة قبل الاسم (الخفاجى عامر) ولهذا دلالته على أن العروبة هى الباعث الأول ، والعاطفة المشتركة » (٤٦) .

وحتى زى المنشد الشعبى للسير الشعبية وجد فيه الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) تعبيرا عن العروبة وعن تقاليدها فى الملبس الذى تمسك بها دون سائر الملابس الأفرنجية التى غزت بعض المجتمعات العربية (٤٧) .

ولا ينظر الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) الى منشد السير الشعبية العربية باعتباره حنجرة تغنى وتروى وتعلق ملافظها فوق وتر الرباب ، ولكنه ينظر اليه ويبحث فيه عن مقومات الممثل العربى ، الذى تجاهلته دوما بقصد أو بغير قصد، سهوا أو عمدا ، مراجع التاريخ العربى وغير العربى ، فجعلته نسيا منسيا .

وبهذه النظرة رأى راوى سيرة (الظاهر بيبرس) تنطبق عليه جملة شروط التمثيل ، فقال عنه : « .. ونحن نستطيع أن نقول دون أن نتجاوز الحقيقة كثيرا ، ان السيرة تمثيل يقوم به فرد واحد لا أكثر..ذلك لأنه يلبس لكل حالة لبوسها، ويضع نفسه فى مواضع الأبطال ، ومن ثم ورد فى السيرة (الخطاب المباشر) كما ورد فيها (الحوار) . وقد استعان على اظهار هذين الضربين من الحديث بوسائل صناعية فى الصوت من التفخيم الى التوقيق ، ومن الجهر الى الخفوت ، ومن الأناة الى الاسراع ، ومن التلطف الى الأمر والجزم ، تساعده عوامل الاشارة بالأصابع والقسمات » (٤٨) .

بل ويرى فى منشد السيرة الهلالية مشخصا يشترك معه بعض المساعدين ، و « يحمل سيفا من الخشب فى مواقف الفروسية والحرب ، وهو يشير به الى هؤلاء المساعدين تخييلا للناس أنهم عدوه ، وما أن يصوبه الى أحدهم حتى يترنح ويميل » (٤٩) .

ومن رأيه أن منشد السيرة الهلالية كان «يحاول أن يحاكى مختلف اللهجات ، فيرسل القول على لسان الزناتية بصورة تختلف عن صورتها عند الهلالية وعند أولئك وهؤلاء بلغة تباين لغة اليهود والروم والعجم والسودان ويقلد الأمراء والخدم والرجال والنساء » (٥٠) .

وكذلك يرى فى المحدث الذى يحكى أحداث سيرة (الظاهر بيبرس) انه كان يحاكى مختلف اللهجات «ويقلد النوبى والرومى والتركى والمغربى وغيرهم » (٥١) .

وكما رأى الأستاذ الدكتور (عبد الحميد يونس) فى منشدى سيرة (الظاهر بيبرس) و (الهلالية) أنهم ينطبق عليهم شروط التمثيل ، فقد عمم ذلك أيضا على راوى سيرة (عنترة ابن شداد) وهو يبحث عن جذور الدراما الشعبية، فقد قال عنه : « ولم تكن السيرة الشعبية بمعزل عن التمثيل فى مسارها الطويل فان الشاعر الذى يؤدى سيرة (عنترة) كان أقرب الى من نعرفه اليوم بالممثل الفرد ، وهو فى نبراته وطبيعة أدائه يحاول أن يمثل الشخصيات والأحداث والمواقف » (٥٢) .

وهو بهذا الجهد العلمى قد مهد الطريق ، وأنار المشاعل لمن يهمه أمر تأصيل تاريخ الدراما العربية الصحيحة ، بعيدا عن لى حقائق التاريخ العربى ذاته .

وهو من قبل ومن بعد فارس صال وجال فى مجال دراسات السير الشعبية العربية بكل شرف الفارس العربى بأصالته ونبالته وصلابته الجسورة التى لا تلين ولا تستكين .. !

الهوامش والمراجع

(١) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ـ ص ٣١ ـ سلسلة المكتبة الثقافية ـ عدد ٣ ـ دار القلم ـ مكتبة النهضة المصرية .

(٢) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ـ ص ١٣١ ـ دار المعرفة ـ الطبعة الثانية ١٩٦٨ .

(٣) د. عبد الحميد يونس ـ « معجم الفولكلور » ـ ص ١٤٧ ـ مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

(٤) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ـ ص ١٠١ .

(٥) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٤٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

(٦) د. عبد الحميد يونس ـ « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ـ مقالة بمجلة « عالم الفكر » ـ ص ٤٨ ـ المجلد السابع عشر ـ العدد الأول (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٦) ـ وزارة الاعلام بالكويت .

(٧) المرجع السابق ـ ص ٤٩ .

(٨) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٥٣ .

(٩) المرجع السابق ـ ص ١٧٩ .

(١٠) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ـ ص ٢٠٩ دار المعرفة ـ الطبعة الثانية ١٩٦٨ .

(١١) يمكن الرجوع الى آراء الدكتور عبد الحميد يونس فيما نشر في صدد ذلك ، وعلى سبيل المثال كتابه « الأسطورة والفن الشعبي » ص ٩٨ ـ المركز الثقافي الجامعي الطبعة الأولى ١٩٨٠ ، وكتابه « دفاع عن الفولكلور » ص ١٣٧ ، كتابه « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠١ ، ومقالة « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٤٧ .

(١٢) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ـ ص ١٣٧ .

(١٣) د. عبد الحميد يونس ـ « التراث الشعبي » ص ٣٦ ـ سلسلة كتابك ـ العدد (٩١) ـ دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩ .

(١٤) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ٢٥ .

(١٥) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤١ .

(١٦) د. عبد الحميد يونس ـ « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٥٦ . ولقد أورد الأستاذ فاروق خورشيد في مقالته « السير الشعبية العربية » أن لا وجود للملاحم في الشعر العربي ، وأنه لا يجدي بحال أن نطلق اسم الملحمة على عمل منظوم لمجرد أنه يحكي حكايات متداولة ، فالحس التراجيدي الذي يخلق الملاحم مفقود أصلا . ويمكن الرجوع الى هذا الرأي المنشور في مجلة « عالم الفكر » ـ المجلد التاسع عشر ـ العدد الثاني يوليو اغسطس سبتمبر ١٩٨٨ ص ٢٥٢ ، ٢٦٢ ـ ٢٦٣ .

(١٧) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ٣٦ ـ ٤٠ .

(١٨) فاروق خورشيد ـ « وجها لوجه » ـ مقالة بمجلة العربي ـ العدد ٣٢٤ ـ صفر ١٤٠٦ (نوفمبر ١٩٨٥) ـ ص ١٠٢ ـ الكويت .

(١٩) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٩ .

(٢٠) المرجع السابق ص ١٦٢ .

(٢١) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٣ .

(٢٢) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤٧ .

(٢٣) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٢ .

(٢٤) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٧٣ .

(٢٥) د. عبد الحميد يونس ـ « الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » ص ١٤٦ .

(٢٦) المرجع السابق ص ١٤٩ .

(٢٧) د. عبد الحميد يونس ـ « الظاهر بيبرس في القصص الشعبي » ص ١٠٩ .

(٢٨) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٢ .

(٢٩) د. عبد الحميد يونس ـ « الأسطورة والفن الشعبي » ص ١١٠ ـ المركز الثقافي الجامعي بالقاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٠ ، « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٥ .

(٣٠) د. عبد الحميد يونس ـ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٤ ، « الأسطورة والفن الشعبي » ص ١١٠ .

(٣١) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الحكاية الشعبية » ــ ص ٦١ المكتبة الثقافية العدد رقم ٢٠٠ ــ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ ١٩٦٨ ٠

(٣٢) المرجع السابق ص ٦٢ ٠

(٣٣) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٤ ٠

(٣٤) المرجع السابق ص ١٨٧ ، « السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية » ص ٥١ ، « معجم الفولكلور » ص ١٥٠ ٠

(٣٥) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٦٩ ٠

(٣٦) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى » ص ١٥٣ ٠

(٣٧) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٥٦ ٠

(٣٨) د٠ عبد الحميد يونس ــ المرجع السابق ص ١٥٦ ٠

(٣٩) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الأســطورة والفن الشعبى » ص ٧٤ ٠

(٤٠) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٨٩ ٠

(٤١) المرجع السابق ص ١٨٩ ٠

(٤٢) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ٤٠ ٠

(٤٣) يورى سوكولوف ــ « الفولكلور قضاياه وتاريخه » ص ٣٥ ــ ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ٠

(٤٤) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٩٢ ، ومقالته بمجلة « عالم الفكر » ص ٥٧ المجلد السابع عشر ــ العدد الأول أبريل مايو يونيو ١٩٨٦ ٠

(٤٥) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٤٠ ٠

(٤٦) المرجع السابق ص ١٤١ ، د٠ عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٥٩ ٠

(٤٧) د٠ عبد الحميد يونس ــ « دفاع عن الفولكلور » ص ١٤٠ ، « الهلالية ٠٠٠٠ » ص ١٦١ ٠

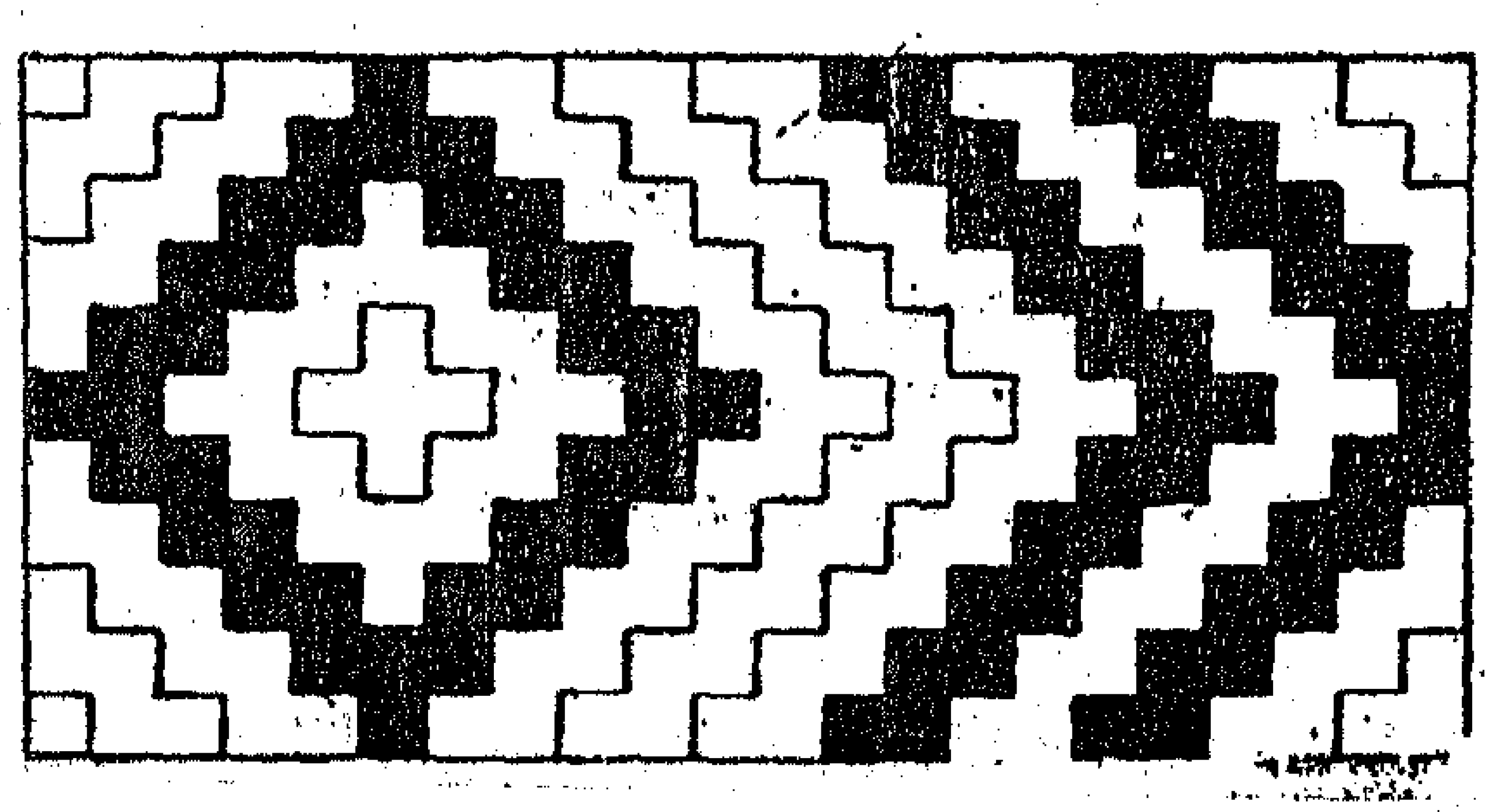
(٤٨) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ١١١ ٠

(٤٩) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الهلالية ٠٠٠٠ » ص ١٦١ ٠

(٥٠) المرجع السابق ص ١٦٠ ٠

(٥١) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » ص ٣٣ ٠

(٥٢) د٠ عبد الحميد يونس ــ « الدراما الشعبية » ــ مقالة بمجلة « الفنون الشعبية » ــ ص ١١ العدد (٢٥) ــ اكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٨ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠



النبوءة
أو قدر البطل
في السيرة الشعبية العربية

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

٢ - الإلهـــام

لا تكاد سيرة من السير تخلو من دور فيهـــا للالهام ، وليس ذلك بعجيب فلقد كان للالهام دور كبير في المعرفة البشرية ، فقد اقترن به الخلق الفني . فبعد أن كان العامل المحقق للابداع الفني في تصور القدماء أصبح عند كثير من علماء النفس يمثل مرحلة رئيسية من مراحل الابداع ، فهو عند بعضهم عملية عقلية تحدث على نحو مفاجيء تنتظم من خلالها وبفضلها مجموعة من العناصر المشتتة في سياق جديد له معناه ، ويساعد على مواجهة المشكلة بطريقة جديدة ، فبالالهام تصل العملية الابداعية الى قمتها ، وتشرق الفكرة كاملة فجأة على ذهن المبدع أو المفكر ، وفي تلك اللحظة تنتظم الأمور كل في مواقعها الصحيحة . ويتحدث كثير من المبدعين على الطبيعة المباغتة لالهـام الفكرة ، ويسميها ديلاكروا بأنها صدمة كالانفعال ، يختل ساعتها اتزان المبدع ، فيحاول أن يمضي الى اتزان جديد فيتولد في الذهن حالة وجدانية عنيفة حتى تبلغ الحماسة درجة ينساب معها في الذهن سيل من الأفكار والصور . ولهذا نجد نيتشه يصرخ من تلك النشوة بسبب روح البهجة التي تمتلكه عنـــد كتابتـــه (هكذا أيضا تكلم زرادشت) . (انظر ، آفاق جديدة ، ص ٥٣ ـ ٥٥) .

وهذا البحث لن يتوقف عند مفهوم الالهام كما يراه علماء النفس في علاقته بالخلق الفني ، وانما يتناوله هنا كأداة من أدوات المعرفة . ولقد حدد أبو المعين النسفي وهو أحد فقهاء الأحناف أسباب العلم للخلق بثلاثة : « الحواس الخمس والخبر الصادق والعقل » (التمهيد ، ص ٢) وهو يدخل الوحي الالهي دائرة الخبر الصادق فهو عنده على نوعين : أحدهما الخبر المتواتر الثابت على ألسنة القوم : والثاني خبر الرسول المؤيد بالمعجزة وهو موجب للعلم الاستدلالي ، والعلم الثابت بالضرورة في التيقن والثبات » (ص ٢) . والوحي ثابت مقرر عند أصحاب الأديان السماوية ، ولكل دين من هذه الأديان رأى فيه ، كمـــا أن لكل مذهب موقف من الوحي ، ولكنهم يجمعون على الاقرار به ، والوحي يخص الأنبيـــاء وهو متعدد الجـــوانب ، فهناك أكثر من طريق يتصل فيها النبي بربه ، لذا فان الوحي ليس موضوع هذا البحث وانما موضوعه الالهام وذلك لأن الالهام متحقق للانسان الصالح كما يتحقق للانسان العادي وهو مختلف عن الحلم أو الرؤيا اذ أن المعرفة صورة تقذف من أعلى الى العقل فتبدو وكأنهـــا مشـــاهدة ترتبط بالصورة التي تحيله الى كلمة ، بينما الالهام يقذف

من أعلى الى اللسان أو الأذن فيبدو منطوقا أو مسموعا يرتبط بالكلمة التى تحيله الى صورة ، والالهام مختلف عن الحدس الذى يتطلب معرفة سابقة ، فقد يتكون الحدس بعد مجموعة من القرائن أو شواهد لا يفسرها العقل وانما يفسرها الحدس كالحكم على شخص أو توقع شيء تكون له دلائل سابقة ، ويصعب معه تفسير الحكم تفسيرا عقليا فهنا يفسر بأنه حدس ، بينما يختلف الالهام عن ذلك الا أنه لا يتطلب معرفة مسبقة ، وقد عرفه ابن منظور بأنه ما يلقى فى الروع ، ويستلهم الله الرشاد ، والهم الله فلانا ، وفى الحديث أسالك رحمة من عندك تلهمنى بها رشدى ، والالهام أن يلقى الله فى النفس أمرا ، أو الترك وهو نوع من الوحى يخص به الله من يشاء من عباده » (لسان العرب : مادة لهم) ، وكما ذكرت هذه الكلمة فى الحديث النبوى فقد ذكرت فى القرآن الكريم « ونفس وما سواها فالهمها فجورها وتقواها » (٩١ ك الشمس ٧ ــ ٨) ، وفسرت ألهم بعدة معان : فهى فى رواية عن ابن عباس بمعنى بين فيفسر الآية بقوله بين « الخير والشر » ويشترك مع ابن عباس فى هذا الرأى قتادة والضحاك بن مزاحم • فيفسرها مزاحم بمعنى بين لها فجورها وتقواها ويفسرها الضحاك بمعنى : بين لها المعصية والطاعة •

ويروى عن مجاهد أنه فسرها بيعرفها كما فسرت مروية عن عمران ابن حصين عن حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم بمعنى قد قضى عليهم • (انظر جامع البيان ج ٣٠/ص ٢١٠) وقد تابع ابن كثير فى تفسيره الطبرى فى هذه المعانى فلم يضف اليها شيئا (انظر تفسير القرآن العظيم ، ج ٤ ص ٤٥١) واستخدمها الزمخشرى بمعنى الافهام والاعقال (الكشاف ، ج ٤ ص ٢٥٨) • ويصبح من المعانى المجازة لكلمة ألهم بين وعرف وقضى وأفهم وأعقل • ويصبح معنى كلمة الهام البيان والتعريف والقضاء والافهام أو الاعقال • وسيكون استخدام هذا الفصل للمعنى الشائع للكلمة وهو البيان والتعريف الذى يتلقاه الانسان من غير طريق الحواس ، أو العقل أو الاخبار من بشر ومن هنا أخرجت الافهام أو الاعقال حيث أنهما بالضرورة يستلزمان استخدام العقل ووجود مادة تكون أساسا للفهم وأخرجت كلمة قضاء لأنها لا تعنى تلقى المعرفة • فهذا البحث يستخدم الالهام بمعنى البيان والمعرفة التى تلقى الى الانسان من عل أو من عالم غير عالمه ، ولقد كثر وجود أمثال هذه المعرفة فى السير الشعبية لتكون نبوءة للبطل وميلاده ومستقبله وأثبتت السير صحتها ، وتشكل بهذه النبوءات أحداث السيرة وبنيتها • ويمكن تحديد الالهام الذى ورد فى السير بأربعة :

الأول : صوت يسمع يحمل نبوءة توجه صاحبها ليقوم بفعل فيه نبوءة بالمستقبل •

والثانى : كلمات تخرج من فم رجل يعانى سكرات الموت تعد كلماته الهاما •

والثالث : كلمات تعد الهاما من شخص صالح •• يتنبأ فيها بمستقبل بطل أو عدة أبطال•

والرابع : دعوة مستجابة من شخص صالح رجلا كان أو امرأة أو دعوة مظلوم فى مكان أو زمان مقدسين •

ــ ٢ ــ

يذكر جابر أبو حسين فى روايته عن الهلالية أن رزق والد أبى زيد كان حزينا لأنه كان يبحث حواليه عن طفل يلاغيه ، فلا يجد مع أنه لم يكن فى ذلك الوقت متزوجا •

بالوج بعينى يمين وشمال
على طفل عندى يلاغينى
جاتنى الليالى سوده وشو مال
قادر يارب انت تعطينى

وبينما كان يسير فى الجبل وحيدا سمع شخصا يخاطبه دون أن يراه تصور هذا الشخص من قبل الله يأمره بأن يصغى للصوت ، وأن يتزوج من مكة السعيدة • وحدد له صفة هذه الزوجة ، وهى أن تكون شريفة من بنات الأشراف هذا اذا أراد أن تكون له ذرية :

سمع ندا من قبل الله
ياخى كل منه وسعيده
يارزق اضع على الله
تزوج فى مكه السعيده
امرك لربى المتعال
فى جبال امشى وشى ديفه
ال كان مرادك تخلف عيال
تزوج بعذرا شريفه

هذا الصوت يهزه فيعود الى قبيلته مسرورا ليحادث ابن عمه الملك سرحان يستفتيه فيما سمع ،

فيقترح ابن عمه أن ينتظر لموسم الحج ويذهب الى الزيارة تنفيذا لأمر الصوت فان تحقق مطلبه يكون قد كسب الزواج والحج ، فتصبح حجة بزواجة .

تروح للزيــارة وترتـــاح
ماطلبشي ولا أي حاجـــة
وال كان الدور فيه نجـــاح
أهي تبقى حجـــة بحاجـــة

وينفذ رزق كـلام ابن عمه وتأخذ النبوءة فى التحقق .

ـ ٢ ـ

يروى مدون سيرة المهلهل نبوءة يذكرها التبع اليمانى وهو يعانى سـكرات الموت لقاتله كليب فهى انهام ، يضع المدون السيرة هذه النبوءة باسم (الملحمة الكبرى للتبـع حسـان) وهى مروية شعرا .

يتنبأ حسان بالأحداث التى ستتلو موته حتى نهاية العالم ، واختص فيهـا ظهور بعض أبطال العرب فتنبأ بظهـور سيف بن ذى يزن ، وأنـه سيحكم سبعين عاما ثم يظهر له ابن يدعى بدير ، ويكون شديد البأس مرفوع العماد فيملك أرض الشام :

وسيف ذو يزن بعدك سـيظهر
وتصحبه السعادة فى العبــاد
ويبقى ملكه سـبعين عامـــا
وبعد ذلك يطوى فى الوهـــاد
ويظهر له ولد يدعى بديـــر
شديد البأس مرفوع العمـاد
فيملك فى بلاد الشـــام بعـد
يجيب الماء من اقصى البـــلاد

(قصة أبو ليلى المهلهل ص ٢٥)

وتنبأ لقاتله كليبا بأن ابن عمه وأخا زوجته سيقتله ، وأن أخاه الزير سالم سيظهر لينتقم من قاتليه :

ويأتى الزير أبو ليلى المهلهـل
فيصلى الحرب فى كل البــلاد
ويقهر كل جبـــار عنيـــد
بضرب السيف فى يوم الجلاد

وتنبأ التبع له بميلاد ابن يولد بعد وفاته يسمى الجرو وحدد الدور المكتوب على الابن أن يقوم به فى حياته وهو الثأر من خاله قاتل أبيه .

ويظهر لك غلام بعد موتـــك
يسمى الجرو قهـار الأعــادى
يقتل على يده جساسا خالـــه
... ...

فالنبوءة هنا تحدد للجرو دورا مهما فى حياة القبيلـة اذ تجعله الابن المنتقم لأبيـــه . وكل ما يصنعه المهلهل انما هو التمهيد للجرو باضعاف قبيلة قتلة أخيه ، حتى يعود الابن ليأخذ مكان أبيه فى القبيلة ويثأر لقاتله .

وشملت ملحمة التبع حسان نبوءة عن ظهور بنى هلال وذكر قصتهم باختصار . فهم سيظهرون فى بلاد السرو . ثم يتجهون غربا . ويبرز منهم هلال وعامر ، وتشتعل الحرب بينها وبين حمير واياد ، ويطوفون فى البـلاد ، فيسبون أعداءهم ويمحون الأعاجم ، برماحهم وسيوفهم الحداد . ويقتلون شبيب التبعى بالشـــام ، ويقتل دياب سركيس ابن نازب :

وتظهر فى بـــلاد السرو عصبة
فيقصد جيشها غرب البــلاد
هلال وعامر من آل قيـــس
يزيد حرب حمير مع ايـــاد
وقبرص والجزائر يملكوهـــا
وبدريس الخزاعى والأعادى
شبيب التبعى بالشـــام يقتـل
وتترك جثته فوق الحمـــار
وسركيس بن نازب سوف يقتل
بسيف دياب قهـــار الأعادى
كذا فرمند فى مصر العديـــة
ستخرب دورهـا بين البـــلاد

ولم تترك ملحمة التبع اليمانى أبا زيد دون أن تذكره وتتنبأ له بدور قبلى مهم فهى قد عددت أبطال بن هلال وذكرته مع ابن عمه السلطـان حسن .

وأبو زيد ابن عمه ليث أروع
شـديد البأس فى يوم الطراد

ولقد تحققت هذه النبوءة فى السيرة الشعبية ، سواء أكانت سيرة قومية كسيرة سيف أو سيرة

قبلية كسيرة المهلهل ، وسيرة بنى هلال وعلى رأسهم أبو زيد كما ذكرها التبع حسان .

أما النبوءة الخاصة بمواليد الأبطال من أبناء حمزة البهلوان فقد أخبر بها رجل من رجال الله حبيس في مغارة الأصفر الدربندى ، نبوءة خاصة بالأمير حمزة البهلوان تؤكد النبوءة الخاصة به والمعلنة قبل ميلاده وتضيف عليها النبوءة بأبنائه الخمسة .

عندما التقى الأصفر الدربندى بحمزة فى ساحة القتال ضعفت قوته ، وأراد أن يشهر سيفه فلم تطعه يده فنظر حمزة الى ما حل به وما وقع فيه فاقترب منه ، ومد يده وانتشله من ظهر جواده وألقاه الى أخيه عمر العيار . وطلب اليه أن يشد وثاقه وهنا صاح الأصفران باسم حمزة يطلب منه الرحمة ، فتعجب الأمير عند ذكر اسمه وهو لا يعرفه فذكر له الأصفر الدربندى أنه يعرفه ، وحدثه عن نبوءة الصالح الحبيس فى المغارة ، فقد قصد فى يوم من مدة بعيدة التوسع فى البرارى والقفار ، فمر على مغارة فى لحف جبل ، فانزوى اليها ليستظل فيها من حرارة الشمس فى ذاك النهار ، فرأى فيها حبيسا قد طال شعره وابيض وهرم حتى كاد يعجز عن القيام ، كان وجهه يطفح بالأنوار فهيأته تدل على أنه من عباد الله ، فسلم عليه الأصفران وهو مأخوذ بهيبته كل مأخذ . وعندما سمع العابد صوته ناداه باسمه ، وأبلغه أنه كان ينتظره ، ليأوى جسمه فى التراب ، فهو يعلم أن أجله قد حان ولم يبق فى العمر مطمع وهو مشتاق الى لقاء ربه . وعندما أصابت الأصفران الحيرة من معرفة الرجل باسمه ، أبلغه الرجل أن الله قد أعطاه من سابق المعرفة ما يمكنه أن يعرف ما لا يعرفه غيره ، كما أن الوحى قد جاءه ليلة أمس وأخبره أن الله يدعوه اليه وأنه سيسخر له رجلا يدعى أصفران الدربندى ليدفن جسمه فى التراب ، فوجدها الأصفران فرصة ان يسأل العابد ان كان هناك شخص فى هذا العالم يستطيع أن يقدر على قتاله ويثبت أمامه ، فأخبره أنه ولد من أعوام قليلة غلام سعيد فى مكة المطهرة اسمه حمزة البهلوان ، وأنه يكيده ، ثم يصبح من أتباعه ، ويكون له فى خدمته الأكبر ، فهو الذى يخلص العرب ويمتلك المدن والبلدان وينتشر صيته من مكان الى مكان وتهابه جبابرة الزمان ، ويسأله العابد الحبيس أن يقرأه منه السلام حين يراه ، ويعطيه وديعة ستة معاضيد ليسلمها لحمزة واحدة له والخمسة الباقيات لخمسة أولاد يولدون له . وينجب حمزة خمسة أولاد تكون أربعة من هذه المعاضيد وسيلة للحفاظ عليهم فقد كانت هذه المعاضيد تحمل أسماءهم حافظة لحاملها من الشر والغدر فلا تنفذ فيه المكائد ويشتد ساعده » . (قصة حمرزة البهلوان ص ٣٥ ــ ٧٢)

ــ ٣ ــ

ولقد صدرت الكلمات التى كانت الهاما بمستقبل البطل من أكثر من شخص فى السير الشعبية صدرت مرة عن الأب فى لحظة مرض ، وأخرى عن الجد ، وثالثة عن رجل ملهم .

رزقت زوجة الصحصاح الأولى ليلى بابنها ظالم ، ورزقت زوجته الثانية أمامه بابنها مظلوم فعلق الصحصاح على هذه التسمية الغريبة التى تمثل تناقضا بين الاخ وأخيه فنطق كلمات كانت نبوءة بمصير الطفلين بعد ميلاد مظلوم : « لعل أن يكون خيرا فى المولود وصلاحا ، فالولد الواحد ظالم والآخر مظلوم والله انهما اسمان عجيبان ، ولكن لهما سيرة عجيبة وأحاديث غريبة ، فكيف اتفقا على هذين الاسمين ، واننى أخشى عليهما أن تصيبهما العين ، أو يفرق بينهما غراب البين ، لأنه والله ما اتفق مظلوم مع ظالم ، ولا جاهل مع عالم » (السيرة ، م ١ ج ٦ ص ٥٣) .

وتعددت صور اذاعة نبوءة أبى زيد ، كان منها كلمات تعد الهاما صدرت من جده الشريف قرضة .

وسيرة الهلالية تحتفى بالشريف قرضة احتفاء كبيرا ، فهو شريف من نسل رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فهو الرابطة التى تربط أبا زيد بالنسب الشريف . وفى رواية عوض الله عبد الجليل يتنبأ قرضة بظهور بطل من نسل ابنته ويذكره باسمه أبى زيد فهو فارس يكيد الأعداء : قال ذلك وهو يحادث رزق والد أبى زيد وقد جاء يخطب ابنته :

اذا جابت مولود كبر واتنشا
أبو زيد يطلع فارس يكيد العدا

وكذلك أذيعت النبوءة الخاصة بعبد الوهاب

بن الحارث بن مظلوم وابن ذات الهمة عن طريق الالهام المعلن للناس • كما أذيع عن طريق الدعوة والحلم • وكان الملهم الذى أذاع النبوءة على الملأ هو الامام جعفر الصادق ، فقد وقف الطفل أمامه مع أمه فى مواجهة أبيه الحارث • وجموع من البشر ، فالأم متهمة فى شرفها والابن متهم فى نسبه •

وتعد سيرة ذات الهمة الامام جعفر الصادق وارث القضاء عن امام قد أظهر العجائب • وأنه قد شرب من عين اليقين • وعين اليقين هنا فى مفهوم راوى السيرة ـ هو الامام على بن أبى طالب ابن عم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم • الذى عقد له اللواء ، فأصبح جعفر الصادق باب عنايته وهو فى جميع القول صادق وبحكم رسول الله ناطق (السيرة م جـ ٨ ص ٢٤٨) •

لقد نظر الأمير فى وجه عبد الوهاب ، وبعين عين يقينه أعلن مقسما بالله ليكونن هذا الولد مجاهدا فى سبيل الله تعالى ، وركنا للاسلام ، وشهد له أن يكون ترس قبر النبى صلى الله عليه وسلم •

واذا كانت كلمات الأب والجد الصالحين الهاما تحقق فان دعوات الصالحين والمحتاجين من أب أو أم كثيرا ما كانت الهاما بنبوءة •

ـ ٤ ـ

وكما شاهد الامام جعفر الصادق مستقبل عبد الوهاب وأعلنه فانه دعا له دعوة تعد نبوءة منه بمستقبله أيضا • لقد دعا له بالبركة فى حياته والذكر الجميل بعد مماته ومد يده المباركة على رأسه ودعا له بالسلامة والنصر على الأعداء (ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣) لتكون هذه الدعوة نبوءة تتحقق فانه يسلم وينصر دائما على أعدائه ليكون من أكبر أبطال السيرة •

وقد دعت جدة الامام جعفر فاطمة الزهراء دعوة أثرت فى أبى زيد الهلالى سلامة ، وفى الهلالية من أجداده وآبائه وأحفاده ، فكانت نبوءة تمثل وجودهم وطبيعته • هذه النبوءة انتهت بها سيرة المهلهل المطبوعة (ص ١٦٠) وبدأت بها سيرة بنى هلال المطبوعة أيضا ففيهما نبوءة عن مستقبل ذرية الأمير هلال حفيد الجرو وجد أبى زيد وقبيلة بنى هلال بالشتات والانتصار •

كانت هذه النبوءة دعوة من السيدة فاطمة الزهراء ابنة محمد صلى الله عليه وسلم •

يذكر فى نهاية سيرة المهلهل وبداية سيرة بنى هلال أنه :

« اتفق أن هلالا زار مكة فى بعض السنين فى أربعمائة فارس كرار وكان وقتئذ النبى المختار (ص) وعند وصوله الى مضارب الخيام طاف رجاله حول الحرم وتشرف بمقابلة النبى (ص) ، وقبله بين عينيه وأمر النبى صلى الله عليه وسلم أن ينزل فى وادى العباس فى تلك الأيام يحارب بعض العشائر ، فعاونه الأمير هلال وأمده بالعساكر ، وقاتل معه ، وكانت فاطمة الزهراء رضى الله عنها راكبة فى هودجها ، فلما رأت الحرب زجرت جملها لتخرج عن مشاهدة القتال فشرد بها فى البرارى والفلوات • ولما رجعت دعت على من كان السبب فى البلاء والشتات ، فقال لها والدها (ص) : ادعى لهم بالانتصار ، فانهم بنو هلال الأخيار ، وهم لنا من جملة الأحباب والأنصار • فدعت لهم فنفذت فيهم دعوتها على طول الدهر » (قصة المهلهل ، ص ١٦٠ ، سيرة بنى هلال ص ٥) •

واذا كانت دعوة الصالحين مستجابة فان دعوة المحتاج كثيرا ما تستجاب •

وقد يكون هذا المحتاج أبا فقد كان يزدجرد ملكا عظيم الشأن من ملوك بنى ساسان ، تولى مقاليد الحكم وهو فى الخامسة والعشرين ، وبقى فى الملك احدى وعشرين سنة حتى بدت عليه امارات الكبر ، وبدت فى جسمه علامات الكهولة ، فازدادت حاجته الى ابن يرثه ، ويرث ملكه ، فلقد رزق بعدة أولاد ، كانوا يموتون الواحد بعد الآخر ، فكان يقضى أوقاته حزينا مغموما تزداد به الحسرة ، كلما قرب من الشيخوخة ، وفى ذات يوم انفرد فى خلوة وصلى ، وبعد الصلاة رفع يديه الى قاضى الحاجات ، ودعاه : الهى وربى ومعبودى ارحمنى ، وفرج كربتى ، ولا تغلق باب رحمتك عن أسرة بنى ساسان ، وأرزقنى الولد الوارث للملك الذى وهبته لهم • الهى انى أتضرع اليك وأسألك من خزائن جودك يا غنى يا كريم أن لا تحرمنى من خلف يرثنى وتزول به آلام قلبى وتنفرج كربتى فأنت السميع المجيب •

وبعد أن انتهى من صلاته ، أتى زوجته وقلبه معتقد أن اللـــه يفرج كربته ، ويجيب دعوته ، ويتقبل صلاته ، وكأنما كانت أبواب السماء مفتوحة ، فقد سمع الله دعاءه وأجاب نداءه ، فلم تمض عدة أيام حتى ظهر الحمل على زوجته » (قصة بهرام شاه ص ١) لتتحقق النبوءة في وجود الطفل الوارث لملك آل ساسان .

واذا كانت دعوة الأب قد استجيبت فان دعوة الأم المحتاجة كثيرا ما تستجاب ولقد أفردت لدعوة خضرة المحتاجة للابن مكان هام في روايات سيرة بني هلال فقد كانت دعوتها نبوءة تخص ابنهـا أبا زيد فهو ابن « التمنى » كما تسميه السيرة .

تجمع السير المروية عن أبي زيد في فصلهـا الخاص بمولده أن أمه بعد زواجها بأبيه أنجبت بنتا أسمتهـا شيحة ثم توقفت مدة طويلة عن الحمل .

وتروي سيرة بني هلال المطبوعة أن خضرة حملت وتمنت « أن يرزقها الله ولدا ذكرا : وخرجوا مرة الى بستان فرأت غرابا أسود يطرد الغربان ويقهرهم ويفتك بهم فقالت : الهي ، أسألك أن ترزقني ولدا ذكرا ولو كان أسود اللون لعله ينشأ يغلب الفرسان ويقهرهم مثل هذا الغراب » .

(سيرة بني هلال ص ٢٦)

وتحدد رواية عبد الظاهر مدة التوقف عن الحمل بأحد عشر عاما :

« جابت منه شيحة . ولما جابت منه شيحة وقفت حداشر عام يعني حداشر سنة » .

وتتفق رواية عوض الله عبد الجليل مع هذه الرواية في تحديد مدة توقفها عن الحمل بعد مولد شيحة :

« وضعت وجابت شيحة وزاد الهنـــا
تقعـــد مع رزق في حظ ودندنـــه
من بعدهـــا قعدت حداشر ســـــنه
متعوقه والوعد رايد بيـــه الالـــه

ويروى جابر أبو حسين أنها مكثت في ديوانه شهرين قبل أن تحمل لترزق منه ببنت اسماها شيحة :

قعدت في ديوان الأمير شهرين
جميله ونعم الوجاهـــــــــة
ليها الأصيلة أصل عالي وشهرين
ربـــى المهيمن عطاهـــــا
مصحوبة في عالي البنيـــــه
على الكتف محلي الوشيحـــه
رزق البطـــــل ببنيـــه .
مع الفرح سماهـــا شيحـــة

حمد رزق ربه على هذا العطاء منتظرا أن يرزقه الله بابن بعدها ، فالأنثى وراءها يأتي الأولاد ، وأخذ ينتظر ، وطال انتظاره عشر سنوات ، لم تأت فيها خضرة ببنت أو ولد فهذه حكمة الله .

لما تمت عشر سنيـــن
ماوضعتش أولاد تانـــي
لا بنـــات ولا بنيـــن
هذا حكمة اللي نشـــاني

ولم تحدد رواية عبد السلام حامد المدة التي توقفت فيها ، وانما أطلقتها فقد ذكرت أنها توقفت « أيام عديدة » .

ولا تذكر رواية عبد الرحمن قيقه المدة وانمـا تتركها دون تحديد . ويفهم من لغة الرواية أنها مكثت مدة ليست بالقصيرة . اذ تصفها الرواية بأنها عقرت ، ولا توصف المرأة بأنها عاقر الا اذا مكثت مدة طويلة دون حمل .

وتصف الروايات الشفهية حالة رزق الهلالي ، فقد كان حزينا أسوان من الحرمان الذي كتب عليه ، وتذكر رواية عبد السلام حامد هذا الأسى من خلال تصوير رزق في حالة من الغيرة وهو يرى رجال هلال يلعبون البرجاس مع أولادهم وهو بلا ولد بينهم . غضب رزق ولكنه سلم أمره لله : « فعاش أيام عديدة ماجبتلهوش فتـوان . رزق الهلالي بياجي من الصيد والقنص لقى فتيان العرب بيلعبوا البرجاس . ياما اضرب بالغضايب وقال رب عالم بحالي .

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن رجال بني هلال طلبوا منه أن يطلقها فقد كبر عليهم أن يكون زعيمهم بلا خليفة : ازاى مرة الزعيم متخلفش وزعيم بني هلال ومتحلفش أولاد .. لأطلقها .. طلقها » . ورزق يرفض أن يستمع لكلامهم .

وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن رزق

الهلالى طلب فرسا ليركبه فوجد أمراء بنى هلال وشجعانهم مع أولادهم كأنهم سباع أو نمور يلعبون فى وسيع الفلاة والبطاح ، والسعادة بادية على وجوه الآباء لمرأى الأبناء نظر اليهم رزق فتعذب ، ترك جماعته وعاد الى بيته :

طلب ركوبة رزق الهلالى الأمير
يلقى الأمارة والقرومة السماة
يلقى الأمارة بولادهم أركبوا
بالخير والعز والهنا اطربوا
ولادهم فوق الفراش يلعبوا
زى السبوعة فى وسيع الفلاه
زى النمورة فى وسيع البطاح
ابواتهم زادوا الهنا والانشراح

لما نظرهم[رزق الهلالى]ازدادت بيه الجراح

عاود يكب الدمع جوا حماه

وقفت خضرة متألمة وهى تراه قادما اليها حزينا ، وعندما سألته عن سبب بكائه عبر لها عن ألمه حين رأى الفرسان يلعبون مع أبنائهم . أما هو فقد رأى نفسه وحيدا بينهم فلا ابن يلعب معه .

« قالت له قل لى أصل البكا ليه يا حبيب
يا رزق تبكى ليه البكا ايش نباه
يا رزق تبكى ليه يا كبير المقام
قال لها يا خضرة حصل لى كلام
ما قرم فارس الا ابنه معاه ع الفراش
بصيت لقيت نفسى بنيتهم بلاش

واذا كان رزق يتعذب لأنه لم ينجب ابنا فان خضرة قد تعذبت كثيرا له ولنفسها . وتذكر رواية عبد السلام حامد تعليقا على موقفها من حزن زوجها بأنها « كانت زعلانة بأحوال » ، وتفصل روايه الحاج عبد الظاهر بأن بنى هلال أخذوا يعايرونها بأنها عاقر :

« وبعدين بقوا يعايروها .. وكل ما تطلع مع حريم الهلايل يعايروها .. يا عاقره .. يا مش عارفه ايه ؟ من الكلام ده »

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن رزقا كان يملك مالا كثيرا من الخيول والجمال فكان قلبه يعتصر لعدم وجود أولاد له يرثونه من بعده فأخذ يبكى من هذا الحرمان حتى جرح فؤاده بكاء .

لقى المال شمال ويمين
اخيول ويا جمال

قال : يا مال بعدى يورثك مين

آه يا عدم العيال
سقانى البين كاس دايب خليفه
البكاه جرح الفؤاد
على عدم الخليفه

لقد شعر بالحزن ، واحساسه بأن العرب تعايره لعدم انجابه فعاد الى زوجته باكيا ، وعندما سألته عن سبب بكائه أخبرها بأنها سبب بلائه فقد أتى بها لتكون قرة عيونه ، لقد نسى رزق النداء الذى سمعه يخبره بأنه سينجب منها أبناء ، فتعجل بالغضب حتى انه فكر فى طلاقها ، غير أنها لم تهن عليه .

قال لها : سبب بلايا ما هو انتى
شاورت قلبى لطلاقك ما هو انتى
خليتى العرب عايرونى

لقد كان أمله فى العشر سنوات التى مضت على ميلاد شيحة أن يكون له من الأولاد ما يعجز عن عدهم ، فعض على نابه وسنه ألما وحزنا .

كان أملى فى العشر سنين
ماعرفش عدد ولادى
ماتحكى فى ديه ولادى

وتذكر رواية عوض الله عبد الجليل أن دموع خضرة كانت تنسال من عينيها حزنا على أحاسيس رزق المتألمة للحرمان على الولد ، فرزق لم يفكر فى طلاقها ، كما فكر فى طلاقها فى رواية جابر أبو حسين فحزنه أدى بها الى أن تفقد عقلها وتغيب عن صوابها حزنا لحزنه .

نزلت دموع خضرة تغنى طشباش
من هرج رزق اللى حداها تراه
من هرج رزق اللى طرى هذا الجواب
كان عند خضره عقل فى الراس وغاب

أما فى رواية جابر أبو حسين فهى قد واجهت حزنه بحوار عقلى ، فهو اذا كان غاضبا عليها لأنها لم تنجب أطفالا فانه يفكر فى طلاقها ، وهى ترد عليه بأن كلامه جميل ، وفى صلب الموضوع ، ولكنها ليست المسئولة عن ذلك. فلو أنه يعرف أن

هناك غيطا تزرع فيه العيال لذهبت بنفسها لتقطف له بيديها منه تقاويا ٠

يا حبيبي كلامك حلو وفى الموضـوع
انمـا استمع وخليـك معيـــا
عارف أنهى غيط فيه عيـال مزروع ؟
أنا أروح اقطف لك تقـاوى بيديـا

وتستمر فى سؤاله ان كان يعرف سوقا تباع فيه الأطفال لتذهب وتشترى منه طفلا ، ثم تحذره من أن موقفه هذا يعاند به الله ، فان كلامه هذا قد جرح فؤادها فتعود لتسأله متعجبة ان كان يعرف مكانا لتحضر منه بذورا لتثمر أطفالا :

أنهى سـوق بيبيع أولاد
أوعى مع ربك تعـاوى
كـلامك ده جرح الفـؤاد
أى مطرح أجيب التقاوى ؟

وفى رواية عوض الله عبد الجليل عبرت عن أزمتها لشمة بنت الحسب سيد النسب حين زارتها فوجدتها متألمة فاستغربت شمه وتعجبت من عذابها وسألتها عن سبب بكائها ٠

الا وانت شمة بنت الحسب تجـر الثياب
بخدود يحاكوا الورد مسـوا انـدى
دخلت وتلقـى خضـرة متنكـدة
قال لهـا يا خضرة يا بنت عمى مالك كدا
لا ضـاع لكم ضـايع ولا حد تـاه
لا ضـاع لكم ضـايع من الوطـن عام
ليـه بتبكى يا خضـرة ويدى دمع سـال

أخبرت خضرة شمة عن سبب ألمها ، فانها تحب زوجها ويمزق صميم قلبها بكاه ، ويؤلمها أن يصبح مكسور الخاطر أمام رجال بنى هلال ٠٠

قالت لهـا يا شمه حصل لى كـلام
مزق صميم قلبـى ودوب حشـاه
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
على كسر خاطر رزق طول السـنين
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠ ٠٠
عـاود يقـول آه م الدهـر آه
عاود يقول ياهل تـرى ربنـا
رايد ليه بقطع الولد كـام سـنه
لما سمعته زاد بكايـا انـا

وليس هذا هو كل ألمها فهى تبكى أيضا لنفسها ، انها تريد ابنا ، وتبكى لهذا الحرمان فقد أذلها عدم انجابها طفلا ، حتى أن دموعها خرجت ذليلة لا تتوقف ٠ بللت خدها وسالت على فراشها وانها لتشعر أن الجبل لو شكت اليه لمال من مكانه حزنا ، ولو شكت للبحر ما بها من ألم لحزن لها ، وأوقف ماءه تعاطفا معها ٠

بوجدى يا شمة ودمعي ذليـل
دمعى هطل ، ع الفراش منى يسيل
اذا اشتكيت للجبل ، لاجلى يميـل
اذا اشتكيت للبحر ، يوقف بمـاه
يحزن عشاني ودمعـى صـدود
دمعى هطل ع الفراش ، بل الخدود

وتشترك رواية جابر أبو حسين مع رواية عوض الله عبد الجليل فى أنها شكت ما حدث لها لشمة ، واذا كانت فى رواية عوض الله قد جاءتها شمة فان رواية جابر أبو حسين تذكر أن شمة قد سمعتها تبكى فقد كانتا متجاورتين فى السكن :

بتبكى ليها دمع سـارحان
العايقه فى صباهـا
سمعتهـا شمه مرات سرحـان
كان السكن فى الوجاهـة

كان واضحا أنها مرهقة متعبة عاجزة عن صنع شىء فقد سألتها شمة عن سر بكائها ، ما أبكاك يا نور العين ؟ وسألتها أن تشرح لها قصتها فذكرت لها كيف أن رزقا ضايقها وأنه يعايرها بالعيال ، وهى تسأل ماذا تصنع لحكم ربها ؟ فهى لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا فهى تسأل لتنفى أنها تستطيع أن تخلق أولادا بيديها :

قالت لهـا : رزق يا شمـه
بهدلني وشحـطط نيايـا
بيعايرنى بالعيـال
أعمل ايه أنا لحـكم سيـدى
انا ببص يمين وشمـال
يعنى أخلق عيـال بايـدى ؟

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أنها ذهبت الى (العد) وتعنى عين ماء تشرب منها القبيلة ، وهناك وجدت طيرا أبيض وآخر أخضر فتمنت كل امرأة أن تأتى بغلام يشبه الطائر الذى تحب ، اما هى

فلم تجد طائرا يعجبها لتتمناه فسكتت حتى جاء طائر أسـود فاحم السواد أخذ يضرب الطيـور ويسيل دماءها ، فتمنت ابنا مثل هذا الطائر • وأخذت تدعو الله من أعماقها أن يهبها ابنا مثله يفوق جميع الطيور ، وكل من يضربه يسيل دماه :

« لقيوا طير أبيض وطير أخضر •• واللى اتمنت على طـير أخضـر وهى تبـص ••• ما لقيتش لهـا حاجة اسمها منى •• وبعدين جـه طير أسـود غطيس ••• يضـرب فى الطير ده الأخضر •• كل اللى ينكشـه يسيل دماه •• هى توجهت للكريم وقالت : يارب تسمع لى كلام •• ادينى وليد أسود غطيس •• وكل اللى ينكشه يسيل دماه •

وتذكر رواية عبد السلام أن خضرة خرجت ذات يوم الى نهر العرايب وكان الطير نازلا متعـدد الألوان • كل امرأة تمنت على طير من الطيور ، وخضرة صامتة حتى جاء طير أسود شتت جميع الطيور تشتيتا ، وهنا أخذت تدعو ربها :

وقـالت يارب يارب ••• ادينـى
طير ومخلاه ••• وكل من يضربـه
يسيل دماه •••وهو السبب والحكاية

وتذكر رواية عوض الله أن شـمة بعـد أن استمعت لأحزان خضرة حاولت أن تخفف عنها بأن الله كريم جواد ، ومن ترك شـيئا يتعود على العيش دونه ، وأن عليها أن تسأل الله ، فان من يسأل الله يغنم لأن وراءه فألا بقبول الدعوة :

شمة تقول ربى كريم يعطف يجـود
اللى بيترك شى بيعيش بلاه (تكرر)
اللى بيطلب شى من اللـه ينـول
لأنه بيتفول بكتر القبـول

وسألت شمة خضرة أن تترك أثقال همومهـا وأن تذهب معها الى النهر لتدعو الله هناك فالماء طاهر وقد تستجاب الدعوة عنده • ولم تذهب خضرة مع شمة بمفردها وانما ذهبت مع تسعين صبية من صبايا هلال ، وسرن مع خضرة ، وكأنهن سعاة لها وهن يتجهن نحو الماء •

قالت لهـا قومى بنا واتركى الحمول
يا خضرة نروح للنهر وننظر صفـاه
يا خضرة نروح للنهر يا أم الـدلال
نشوف لك ميه شبيـه الـزلال

ولمت تسعين صبية من صبايا هـلال
مشوا فى طول خضرة شبيه السعـاه
مشوا فى طول خضرة وآتوا ع النهور

وعندما وصلن الى النهر كان حواليه طيور بينها طائر شديد السواد ولكن فى لونه جميع الصفات :

لقيـوا زلال سايح وحوله طيـور
لكن فيهم طـير سـواده عكـور
شتت جميع الطير وشال من صـراه
شتت جميع الطير وخلاه شتـات
أسمر فى لـونه جميع الصـفات

أخذت شمة حالة وجدانية وأصبحت كمن يقود جوقة فى صلاة ، فطلبت من الفتيات أن يدعون المولى الرازق الذى لا يراه أحد ، رازق العباد العالم بكل صغيرة وكبيرة ، حتى دب النمل وقطر الندى:

شمه تقول اطلبوا يا بنـات
المولى يرزق العبـاد بحال المبتدى
ويعلم بدب النمل وقطـر النـدى

ولبست خضرة حالة استغراب فى جو اللحظة ، وتبدى أنها لحظة كونية تستجاب فيهـا الدعوة الحارة الصادقة ، بحرارة حاجتها وايمانها بأن الله قادر على تحقيق أمنيتها ، وأن هذه لحظة الدعاء فتمنت على الله فى دعوتها أن يهبها ابنا مثل هذا الطير يملك تونس وأوديتهـا بحد حسـامه حتى يقال ان خضرة أنجبت غلاما فارسا كاملا تاما من الهلالى بن نايل :

«خضرة تقول ادينى غلام اسود كيف الطير ده
لملكـه تـونس ووادى حمـاه
أملكـه تونس بحـد الحسـام •
من لجل يقولوا خضرة جابت غـلام •
من الهلالى ابن نايل رزق موافى الزمام •

لقد احتوت اللحظة عقلها ، فأخذت تدعو ربها وتستعطفه أن يستمع اليها ويجيب دعاءهـا • وأخذت تذكر ما منح الله أنبياءه فهو الذى شفا أيوب • وطاب من بلاه ، ورفع ادريس الى السماء ويسر دعاء يعقوب له ففتح من العما ، وحين دعا موسى ربه الكريم وقف بجواره وأنقذه من فرعون وأحرق جيشه :

يا من شفيت أيوب وطاب م البـلا
يـا مـن رفعت ادريس لأعلى سـما

يا من دعاك يعقوب وفتح من العمـــا
لما أتى فرعون وجيشـــه احــــرق
وضع عصايته فوق البحر المحيط افترق

هذا ما صنعه ربها الكريم الواحد الأحد الذى ليس له شريك ولا ولد فهو المولى الذى يعلم • بجرى المياه • وما فى القفار ، مسـخر الريح والسحب والأمطار ، ثم تدعوه فى استغراقها ثانية أن يمنحهـا المولود الذى تريد ، والذى يكيـد أعداءهم ، ويسقيهم المر مختلطـا بكأس المـوت ، وتختم دعاءها بتنزيهها المولى العالم بحالها :

ربى كريم ما له شريك ولا ولـــد
هو المولى بيعتلم بمـا فى الافتقـــار
يسخر الريح والسحب والمطـــار
أسألك يا مولاى بنور باهى الجمال
لأنى أجيب مولـود يكيـد العـــدا

أبو زيد : يزقى العوازل حنضل بكاس الردى

سبحانك يا مولاى تعلم بحال المبتدى
اعشق جمال المصطفى
محمد نصل عليه

وفى رواية جابر أبو حسين طلبت شمة من خضرة أن تتوقف عن البكاء فان الله اذا أراد أعطى :

قالت لها شمة ماتبكيش (تكرد)

يا أصـيلة لمى غطاكــى
كلام ما انوش تبكيـــش
ان راد ربك عطـــاك

وسألتها أن تقوم معهـــا ليخرجا الى الجناين بدل البكا وفيض الدموع ، فانها تخشى عليها أن يصيبها جنون من التفكير :

تورى يا أصيلة انزلى معـــاى
تورى يا خضرة انزلى معـــاى
نتفســحوا فى الجنـــاين
بـدال البكا وفيض دمعـــاى
لربما تصيبـــك جنـــاين

استمعت خضرة لكلام شمة فخرجت معها على جملها وقد لبست أحلى ملابسها ، وازينت بالزمرد وتنقبت بلثام أدبها وعفتها ، فهى الشريفة زوجة الزعيم الهلالى :

شـدوا لها على جمالهـا

لابســـه زمـرد يلالى
لثـام الأدب فوق جمالها
حليلة الزعيم الهـــلالى

خرجت خضرة مع جاريتها سعيدة وبصحبتهـا ثلاثين صبية من صبايا بنى هلال ، ولا تقـارن رواية جابر أبو حسين الفتيات بخضرة كما فعلت رواية عوض الله عبد الجليل ليرفع جمالها فوق جميع النسوة ، وعلى العكس من ذلك صورت رواية جابر أبو حسين جمال الصبايا بأنهن يحاكين حور الجناين •

ذهبـوا لتنين مع النســـاوين
وصلوا وسيع الجنايـــــن
الصبايا اللى طالعـه ثلاثــين
حلوين يحـاكو حور الجناين

ابتعدت النسوة عن التجمع والمنازل حتى وصلن الى البساتين فأخذن ينظرن الى أشجار التين والعنب والبركة وقد نزل عليها الطير :

وصلوا لغاية البســاتين
وصلوا البنات للبسـاتين
غادروا النجع والمنـازل
بصوا على الاعناب والتين
والطير ع البركة نــازل

كان الطير غريبـا متعدد الألـوان شكله وهو يشرب من البركة عجيبا فنظرت اليها خضرة فوجدت فيها العجايب :

نازلة الطير عجب ولـوان
تشرب وترغد عجايــب
بصت على كل ما كـان
فى الطير لقت العجـايب

بدا أن هذه لحظة غير عادية لحظة يختلط فيها الحلم بالواقع فى نبع ماء مما ألهم جميع الفتيات أن الدعاء فيها مستجاب فعـاش الجميع اللحظة بغماميتها وشبفافيتها وشعورهن بأن باب العرش مفتوح وأن الدعوة مستجابة وتحركت قلـوب النسوة تنظر الى الطيور ، وقد بدت وكأنها أطفال المستقبل •

وقد نزل على البركة أول ما نزل طائر أبيض فنظر النسوة الى خضرة وبينما هى فى حيرتها نزل طائران أسودان أحدهما شديد السـواد والثانى

أقل منه سوادا ويزيد عنه جمالا ما ان حطا على البركة حتى شتتا جميع الطيور ، وبقيا فى البركة بمفردهما :

شويه وآتوا جوز طيور (تتكرر)

فيهم العجب يا حبيبــي
من وجههم ساطع النــور
فيهم فرد اســمر زبيبى
والثاني جنبه بعكــــار
زايد لونــه عنــه معانــي
لما حط الطير وداك طــار
ما خلوا على البركة تانــي

بعد أن منع الطائران الأسودان جميع الطيور من ورود الماء طلبت شمة من خضرة ذات الشعر الطويل أن تتمنى فقد كان يبدو أن هذا آخر طير سيقدم الى البركة فلن يستطيع أحد الاقتراب منها بعد وصولهما • وفى نظر شمة أنه يكفى خضرة هذا الانتظار الطويل ، هذا فضلا عن أن هذا الطير قد أعجب خضرة ، اذ يظهر على وجهه النور وأن فيه كثيرا من الفوائد :

قالت الصبية مرت سرحـــان
تمنى يا نســل طــه نبينــا
ليــك شعر ع الكتف سار حن
الصبر واخــداه نبينـــا
شــوف الطير نقر الطيـــور
ولت مافاضلش واصـــل
باين على وجهـــه النـــور
فيــه الفوايد وحاصــــل

تنظر خضرة وما زالت متوقفة عن أن تطلق أمنيتها ، واذا بالطائر الأحمر يعود فجأة للبركة مرة ثانيــة فيضربــه الأسمر بمنقــاره فيصرعــه والنسوة تنظر لفعله وتتعجب منه •

أما خضرة فقد وقفت مذهولة من فعله وهى تنظر اليــه وتزغرد لفعــاله وطلبت من الصــبايا أن يستمعن اليها :

بصت عليه الشريفة وراعت لــه
صلاة النبى يا قرة عيونــي
انشرح فؤادها قامت زغرتت له
وقالت: يا صبايا جمله اسمونى

وقد أخذتها النشوة ، نشوة اللحظة المستجابة وهى تعلن أنها تريده وتتغنى بسـماره ، فحتى لو كان أشد سمرة مما تريد • أذاعت مخاوفها ، فانها تخشى أن تلام ، وحتى لو لاموها ، فانهــا تريده وعادت ثانية لتعبر عن مخاوفها من أمنيته وهى تدعو أهل الله أن يقفوا معهــا فقد قررت ألا تضع فى اعتبارها أى شىء مع خوفها أن تتهم فى شرفها ، اذا ما جاء أسود اللون ، فهى تفوض أمرها الى الله فما كتب فى علمه سبق علمنا :

يا سلام يا اسمر يللى الرب خلاك (تكرر)

فى جســمي البلا كلمونــي
بالله لو اسمر قوى برضه اتمناك
وحتى ان لامــوني يلومونــي
انــا خايفــه استمنـــاك
يا اهل الطريقــة انجدونــي
لكــن لا اعتبــر ده ولا داك
واللـــه لا خايفــه ليتهمونى
لكــن امـرى مفوض لربــي
اللى اتكتب طبعــه سابــق

وتمنت من الله أن يكون عطاءه لها غلاما صالحا يعمر المنازل ، وأن يكون قلبــه للعــلم مشروح متدينا ، وكان باب العرش مفتوحا فاستجاب الله دعاءها •

طلبت الحــره من اللــه
العز والفخــر نــازل
يعطيــه الغــلام وراه
يعمر جمع المنـــازل
ويكون قلبه للعلم مشروح (تكرر)
يصلى على البــدر طــه

وتختلف رواية عرب الشوا النبحيرية قليلا فى أن هذا الطائر الذى تمنته لم يكن متميزا عن غيره بالسواد وانما كان نسرا قويا • طلبت أنده من بزله أن تذهب الى الماء لتغير ملابسها وكانت فى أيام الطهر فحملت كل واحدة منهن أوعيتها وذهبت الى البحر ، وهناك وجدا جثة فرس وقد تجمعت الطيور حولها تاكل لحمها ، ثم جاء نسر وطرد الطيور ومكث ياكل شمفرده ، فتمنت بزله أن تاتى بغلام مثل هذا النسر • وجاء نسر آخر طرد النسر وحمل جثة الفرس ورفعها ثم حطهــا على الأرض ثلاث مرات •

ولما رأت أنده ذلك تمنت أن تاتى فى طهرها

بغلام مثل هذا النسر . وتصور الرواية هذه اللحظة : « أنده شافت قالت لبزلة . يا بزلة أنا أريد فى طهرى هذا ألقى ولدا فحلا منيعا مثل النسر هذا أسميه أبو زيد » .

(النص ص ١ Tre stories of Abu Zaid

وتذكر رواية الحاج عبد الظاهر أن دعوتها كانت مستجابة ، فقد كان باب القدر مفتوحا ، فقبل الله دعاءها وواقعها رزق بعد ذلك مباشرة فحملت منه فى نفس الساعة :

« كان ربنا وباب القدر مفتوح قبل دعاها واقعها رزق بن نايل حبلت » .

وتذكر رواية جابر أبو حسين أن باب العرش كان مفتوحا فاستجيب الدعاء :

كان يوم دى باب العرش مفتوح
استجاب الالهى دعاهـــــــا

وتذكر رواية عبد السلام حامد أن جميع النسوة حملن :

« وحملت كل النساوين الأربعين . كل واحدة جابت رجاله » .

أما رواية عوض الله عبد الجليل فقد فصلت الموقف فى ايقاع سريع . فحالة الاستغراق التى لبستها عند النهر لم تتركها . لقد كان لها عقل ، ولكنها فقدته ، فقد تاه منها وسارت مأخوذة ، فذهبت الى فراش مملكتها فأتاها رزق بعد العشاء وقد لبست من ملابسها الحرير والديباج .. وعندما رآها رزق الهلالى طلب منها الوصل ، ولما كان دعاؤها قد استجيب فقد سعدت وأرسل لها رب العرش بالطفل الذى أرادته مكيدا للأعداء :

« خضرة الشريفة كان عقلها زل تاه
راحت على فراش المملكة مطرشـــا
جاها الهــلالى رزق من بعد العشـــا
لبست حرير ديباج وجلست معـــاه
لبست حرير ديبـــاج كداه لبسهـا
رزق الهلالى طلب الوصــل من يمهـا
سعدت ورب العرش أرسل لهـــا
بالطفــل اللى بــان وكاد العـدا

ولا تدخل رواية عبد الرحمن قيقة تفصيلا لهذا الموقف وتوجزه بأن الله استجاب دعاءها : « بالفعل رزقها بوليد أسود غطيس » (ص ٥٨) .

وتذكر رواية عرب الشوا أنهن مشين الى بيوتهن « وكل واحدة حملت فى طهرها » (ص ١) .

واذا كانت الأم المحتاجة قد دعت ربها فكانت دعوتها نبوءة تخص ابنها فان دعوة بيبرس المظلوم المحتاج استجيبت فكانت دعوته نبوءة تنبىء بمصيره .

لقد لبث محمود عند السيدة الدمشقية حسنة اربعين يوما بعد رؤيته لأقطاب الله ، برىء فيها تماما . وقامت المرأة بتمريضه باخلاص طوال هذه المدة ، فهى قد عاهدته أن تكون له أما . واجه محمود بعد ذلك مصاعب جمة منها أن الأمير عيسى الناصر شرف الدين حاكم دمشق قد طلبه لقتله سعيد الراكبدار لفسقه وفجوره ، فأمر الأمير بقطع رأسه . فأخذ يدعو الله أن يخلصه ، وأن يرد عنه كيد الأعداء ، فما أتم دعاءه حتى دخل على بن الوراقة من باب ديوان الشام ، فانه كان فى طريقه الى مصر بعد أن ترك محمود بالمارستان اذا به يرى فى منامه ولذيذ أحلامه الملك الصالح يقول له : وعزة الربوبية ، ان لم تأت بمملوكى وتعود الى أرض الشام لأجله وتنجيه مما هو فيه لم تدخل بلدى . فانتبه مرعوبا من نومه ، وترك المماليك مع أتباعه وعاد الى الشام وذهب الى المرستان وسأل عنه فأخبروه بخبره فذهب من فوره الى الديوان وأبلغ عيسى الناصر بأن هذا الغلام هو مملوك الملك الصالح أيوب وأنه لا يحق له قتله ، فى هذه اللحظة دخل نقيب الأشراف وبصحبته أهل الاحسان فوقفوا فى صف بيبرس فهو حامى العرض وقاتل الشرير . وقطع نقيب الأشراف بالخنجر قيود محمود ، وانصرف الجمع ، وذهب مع ابن الوراقة الى والدة بيبرس السيدة حسنة وباتا عندها ، وقد اتفقا أن يسافرا فى الصباح الى مصر ، فودع والدته وخرجا فى طريقهما اليها ، فالتقيا برجل يقال له على بن القواسى وكان له مائة دينار عند ابن الوراقة فأصر أن يأخذ محمود رهنا لهذا الدين . كان ابن القواسى قاسيا لم ينفع شىء مع اصراره ففكر أن يعود الى أم محمود أو الى نقيب الأشراف ليأخذ منه المال ، وبينما هو عازم على ذلك اذ أخذه النوم فرأى الملك الصالح قدامه يقول يا على دعه هنا على سبيل الرهن فان له عيشا يأكله ، وأمرا يفعله . فاستيقظ ابن الوراقة متعجبا غاية العجب ، وترك محمود امتثالا لأمر السلطان ، وعاد طالبا مصر . وبقى

محمود يعانى من القواس ومن زوجته وسيلة . لقد كانت أشقى أهل الأرض فقامت بتعذيبه . وفى السادس والعشرين من رمضان ادعى ابنهـا الذى سقط على أم رأسه وهو يلعب بأن محمود قد أسال دمه فتوعدته وسيلة بالعذاب فهرب منهـا طالبا الخلوات الى أن خرج من الشـام الى جبانة المسلمين واذا به يرى قبرا جديدا مفتوحا وحادث نفسه بأنه اذا جن الظلام وأقبل الليل وغلب على عينه المنام نزل الى هذا المكان ونام فيه ، وبينما يفكر فى أمره أقبل عليه ثلاثة رجال يطلبون الهرب الى أن أقبلوا عليه ، وسلموا فرد عليهم السلام وعرف قصتهم، فالأول هو طيور عيسى الناصر المسئول عن طيوره وعلفها . فر منه طائر عزيز فخاف أن يقتله فهرب من وجهه ، وأما الثانى فهو هجانه وقد هرب منه هجين فخاف من الناصر فهرب ، وأما الثاث فهو سايس الناصر ، وقد هرب منه حصان فهرب الى المقبرة ، فطلب منهم محمود أن يقيموا معه حتى يأتى الفرج القريب من الملك المجيب ، ولم يكن أمامهم الا الاستسلام لما يقول . وأخذوا يتحادثون حتى ولى النهار ، وأقبل الليل بالاعتكار ، وقد دام الديموم ، وظهرت النجوم ، فقد كانت ليلة مباركة ليلة السابع والعشرين من رمضان . والمكان مبارك أيضـا .

نزل الرجال الثلاثة الى أسفل التربة وناموا ومحمود لا ينام ، ولا ورد عليه منام حتى مضى من الليل ثلثاه بينما محمود متفكر فى أمره ، واذ بأبواب السماء تفتح بقدرة الله وقدره وظهرت من السماء من قبله طاقة قدر القبة وهى صـافية البياض . رأى كل شيء على الأرض سـاجدا ، ولا أحد منتبه من الأنام ، لا وحش ، ولا غـلام ولا رجل ، ولا صبيان ، ولا ديك يصيح ، ولا كلب ينبح . ليس هناك الا الدنيا ساجدة وأشجارهـا راقدة . كان ذلك يقينا لمحمود فى رؤياه ، فقد استجيبت دعوة السيد ابراهيم الدسوقى وظهرت له ليلة القدر ليزداد طمأنينة بمستقبله ، وينطق بنفسه النبوءة التى تحدد هذا المستقبل فى ليلة هى خير من الف شهر تتنزل الملائكة والروح فيها باذن ربهم من كل أمر ليلة ذكرها الله بأنها سلام حتى مطلع الفجر » .

وتيقن أن هذه العلامات لها ، وليست لغيرها ، فنهض على قدميه ، وسـأل الله الغفران ، ودعا رب الأنام :

« اللهم بحرمة هذه الليلة عندك أن تجعلنى ملكا وسلطانا على مصر والشام ، وسـائر بلاد الاسلام ، وأن ترزقنى النصر على الأعداء اللئام ، بحق المصطفى المظلل بالغمام ، أن تجعل لى كلمة تسمع وحرمة ترفع .

اللهم اجعل لى من أمرى فرجا ، ومخرجا . وأن ترزقنى من الشدائد النجا . اللهم اجعل لى بين أكتافى عزم أربعين وليا من الأولياء العظام ، اللهم استجب دعواتى انك على كل شيء قدير وبدعائى خبير ، وبرحمتك يا نعم المولى ونعم النصير » .

ولما انتهى محمود من دعائه وتضرعه الى مولاه أيقظ زملاءه الثلاثة من نومهم حتى يدعوا الله فى هذه الليلة المباركة ، كان يريد لهم أن يشاركوه هذه اللحظة النادرة فى حياته ، ففى رأيه أن ايمان المرء لا يكتمل حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه . (ص ١٠٧ ـ ١١٥) .

ولما أصبح الصـباح عاد محمود الى القواسى وزوجته وسيلة ، فقد كان يعـرف الآن مصيرة وعلى يقين من أن قدره سيسير به كمـا أعلنت كلماته ، نبوءة بحكم مصر . ولن يفـر الآن من وسيلة أو زوجها أو غيره فانه سائر عن يقين نحو تحقيق النبوءة فى أى طريق يتجه ، فان الذى أظهر له طاقة القـدر فى تلك الليلة هو الذى سينفذ هذه الدعوة .

وكما كانت الدعوة الهاما عن المستقبل ينطق به الداعى فان التنجيم أيضا قد لعب دورا فى تبليغ النبوءة فى السير الشعبية .

التنجيـم

أعطى الانسـان دورا مهما فى حياته للنجـوم والكواكب فهى تقوم بدور فى هـدايته لمكانـه وتحديد الوقت . ومن هنا ظهر التنجيم وهو النظر فى النجوم لحساب مواقيتها وسيرها وقد ربط الانسان بين النجوم وحركتها وبين مظاهر الطبيعة على الأرض من رياح وأمطـار وحر وبرد . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وانما ربط بين النجوم والكواكب وحركتها وبين مصير الانسان . فلم يعد للنجم والكوكب عالمه ومحيطه وانما ارتبط بعالم

ومحيط الأرض والانسان ، فربط بين حركتها فى أماكن معينة ، وعلاقتها ببعضها البعض وبين الأحداث التى تحدث للانسان ، وجعلها تفسيرا لما يواجهه من سعادة وشقاء حتى الحياة والموت فسرت على ضوئها .

ولقد سمى المتتبع لحركة النجوم والكواكب بالمنجم . واقترن فى بعض الحضارات بالدين وكان عمله جزءا من عمل الكاهن .

وكان الكاهن فى مصر القديمة وفى بابل منجما وكان التنجيم يرتبط ارتباطا وثيقا بالكهانة . ثم استقل المنجم بعمله فقد يكون الكاهن منجما وقد لا يكون ، وقد يكون المنجم كاهنا وقد لا يكون .

وكلما تعقد المجتمع فى تقدمه كلما ازدادت أهمية المنجم وأصبح له وظيفة رسمية فى البلاط الملكى . ولقد انفصلت العلاقة بين الكاهن والمنجم فى الأديان السماوية ، اليهودية والمسيحية والاسلام فأصبحت هذه الوظيفة دنيوية لا ترتبط بالدين الرسمى ولقد قرنها التراث الشعبى الاسلامى بالحكماء أى الفلاسفة فهم المنجمون . وأصبحت هذه العملية ، أى التنجيم دنيوية . والقائمون بها ، أى المنجمون دنيويون . وقد رفضهم الموقف الرسمى للدين .

ومع ذلك فقد كان فى بلاط الرومان المسيحى منجمون كما كان فى بلاط الفرس منجمون أيضا ولم يشذ العباسيون عن ذلك على الرغم من أنهم يحكمون باسم الاسلام ، ويرتبطون مع رسول الله صلى الله عليه وسلم برباط الدم ، ويعرفون أن ذلك هو ما أعطاهم الحق فى حكم المسلمين . ولقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث كثيرة تنفر من التنجيم والمنجمين .

وهناك حادثة مشهورة فى التاريخ الاسلامى تؤكد وجودهم المعترف به فى المجتمع الاسلامى ، وهى حادثة فتح عمورية فقد سئل المنجمون عما اذا كان الوقت ملائما ليغزو المعتصم عمورية فنصحوه بعدم غزوها . وكان الحدث الكبير الذى قام به المعتصم هو الاقدام على فتح عمورية على الرغم من تحذير المنجمين له .

وقد سجل هذه الحادثة أبو تمام فى قصيدته المشهورة عن فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب

فى حده الحد بين الجد واللعب

ومع أن ذلك كان درسا واضحا على عدم صدق نبوءات المنجمين الا أن التنجيم كان له دور واضح فى بعض السير الشعبية وبالذات سيرة فيروز شاه وسيرة بهرام شاه وحمزة البهلوان ، أى السير التى ارتبطت بالحضارة الفارسية .

ولقد أعلن النبوءة الخاصة بمصير البطل فيروز شاه ابن الملك ضاراب وزير أبيه طيطلوس . كان الملك ضاراب قد بلغ الخامسة والعشرين من عمره وقد مكث على عرش الملك ثلاث عشرة سنة دون أن يتزوج فقد كان معرضا عن الزواج . فتقدم اليه الوزراء برجاء أن يتزوج فان المملكة لا تحيا الا بالعدل ، والعدل لا يقوم الا بالحكمة والتدبير ، والحكمة والتدبير لا يكونان الا فى أفراد الناس ولاسيما فى الملوك وأن النسل ضرورى لهم لحفظ المملكة من الانقسام . ولما لم يكن هناك أفراد ذكور من عائلة الملك ضاراب فانه اذا لم يتزوج سيخلف المملكة خرابا ، وللرعية قلاقل وحروبا .

قبل الملك رجاءهم فتزوج واحتفى بزواجه خمسة عشر يوما . وفرح الجميع الكبير والصغير فى مملكته . ولما انتهى زمان العرس وآن أوان اجتماع الملك ضاراب بعروسه دخل عليه وزيره طيطلوس . وكان يونانى الأصل خبيرا عالما بأصول الدنيا وتواريخ العالم وفيلسوفا يعرف بضرب الرمل والتنجيم ورصد الأفلاك . طلب طيطلوس من الملك أن يمهل نفسه فلا يدخل على عروسه حتى يرصد له النجم فمتى يرى اليوم موافقا لدخوله عليها فانه يخبره به لأنه يعلم أنه سيخرج من صلبه بطل تبطل عند ذكره شجاعة كل شجاع وتفخر به بلاد فارس على كل من تقدمها ، ولا ينتج الدهر مثله فيما بعد فامتثل الملك وصبر أياما . وفى الليلة التى قاربت فيها الزهرة المشترى طلب من الملك أن يدخل على زوجته فان هذه ليلة سعيدة لا يظن أن يتوفق مثلها قط ، ففعل . وأتى زوجته تلك الليلة ، فشهد منها لطفا وأدبا نادرى المثال وجنى من ورد حسنها زهور الكمال ، وبات ليلته على بساط الهنا والانشراح ، وتحمل الملكة فى ليلتها لتلد الابن البطل . وفى اليوم السابع من ميلاده يعلن طيطلوس النبوءة الخاصة به الى والده فهو يوصيه بأن يحافظ على تربية ابنه فانه ــ سيكون له حديث يذكر جيلا بعد جيل نظرا لشجاعته ــ واتساع ملكه . انما يخاف عليه من

أمر واحد · قال الملك : وما هو قال انه يغرم بحب فتاة فيلاقى لأجلها صعوبات كثيرة (قصة فيروز شاه ، ج ١ ، ص ١٣) ، ولم يأخذ الملك نبوءة وزيره مأخذ الجد ولم يكترث لها فقد كان من رأيه أن الحب لا يكون الا عندما يبلغ أشده ويرى أنه ان كان حيا سيساعده على زواجه ولا يدعه يتحرق على جمر الهوى » (ج ١ ص ٣٠٩ ، ٣١٣) ·

وكما أعلن الوزير المنجم النبوءة الخاصة بابن الملك ضاراب فقد أعلن أيضا النبوءة بساسان حفيد ابنه فيروز شاه فقد حضر الحكيم طيطلوس ليتنبأ للغلام بأنه سيكون رفيع القدر عالى الشان ويكون له حظ عظيم وتوفيق عجيب (م ٤ جـ ٤١ ص ٣٣٤) ·

وسارت الأحداث لتحقق نبوءة طيطلوس فى فيروز شاه · أما حفيده ساسان فان السيرة قد انتهت بميلاده بما يوحى أن النبوءة ستتحقق ·

وما حدث لفيروز شاه حدث لبهرام شاه فقد قرىء نجمه لمعرفة مستقبله · لم يقرأه منجم واحد وانما قام بقراءته أكثر من منجم وساحر فسيرة بهرام شاه تذكر أنه بعد مولده : جاء المنجمون والسحرة ، وأخذوا الولد على أيديهم ثم نظروا فى طالعه وراجعوا كتبهم وبحثوا فى الأحكام ، وفى هذا المعنى · وحسبوا الأبراج والدرج والمنازل ورسموا الأشكال والزايرجات · ودققوا البحث والنظرة ، فقالوا للملك اعلم يا سيدنا أن هذا الولد سيكون سعيد الطالع جدا فقد تبين لنا أنه يملك السبعة الأقاليم والممالك التى لم يملكها غيره من ملوك ساسان فتضاعف فرح الملك وغمر المنجمين بالانعام والاكرام ودعى اسم الطفل بهرام وأخذ ينظر فى تربيته والاعتناء به » (قصة بهرام شاه ص ٥) ·

وقد سارت السيرة فى اتجاه نبوءة المنجمين · وكما ادى التنجيم دورا فى اعلان النبوءة بمستقبل البطل فقد قامت قراءة الرمل بنفس الدور فى حياة بعض أبطال السيرة ·

قراءة الرمل

واذا كان التنجيم هو قراءة النجوم فى المجتمعات الزراعية القديمة المتقدمة فان المجتمعات الأولية الصحراوية قد تأملت فى الأرض وفى الرمل بالذات وأصبحت قراءته عملية معقدة أوجدتها البيئة الصحراوية التى لا تحسن القراءة والكتابة · فلم يعرف عن بيئة انها عرفت التنجيم وكانت أمية ، اذ لابد من قدر من المعرفة فى محيط الانسان · تأمل السماء يحتاج الى قدر كبير من تأمل الأرض والمرحلة الأولى هى قراءة تخت الرمل لتأتى بعدها المرحلة الثانيـة وهى قراءة النجوم · واذ كان قارىء النجم يسمى منجما فان قارىء تخت الرمل يسمى رمالا ·

وهناك كتب خاصة منها المخطوط والمطبوع تتناول قراءة التخت وكيفية استخدام الرمل · ومع أن هذه الكتب صعبة القراءة تحتاج الى دربة وممارسة وملقن يعلم هذه الكيفية ، الا أن قراءة تخت الرمل أقل صعوبة بكثير من قراءة النجم ، فتكاد تكون قراءة تخت الرمل عملية أولية ترتبط بالأمية بينما قراءة النجم عملية معقدة ترتبط بالأمم الكاتبة العالية القدر من المعرفة · ومع أن قراءة تخت الرمل ترتبط بالحروف الأبجدية فان قارىء تخت الرمل ليس فى حاجة الى معرفة القراءة والكتابة معرفة جيدة ، لذا فان تردد اسم قارىء تخت الرمل يكون فى السير المرتبطة بالصحراء أى بين الأبطال المرتبطين بالبداوة · فهى تذكر بقلة فى سيرة سيف بن ذى يزن وتذكر بكثرة فى سيرة المهلهل وتلعب دورا أساسيا فى جميع الروايات المروية عن سيرة بنى هلال ·

ولقد عرف الملك يزن والد سيف النبوءة الخاصة بابنه من تخت الرمل فان هناك نبوءة معروفة وهى أن ملكا من ملوك التبابعة الكرام سيكون على يديه تنفيذ دعوة نوح عليه السلام ، وقد آمن الملك يزن بمحمد صلى الله عليه وسلم قبل مولده بزمن · وذهب الى مكة وكسى البيت الحرام ثم غادرها · ونصحه وزيره يثرب ببناء مدينة تسمى باسمه · وبعد أن تم بناء المدينة خرج الملك يزن طالبا ديار الملك بعلبك · وبعد أن قتله نظر الى قطعة أرض مكسوة بالخضرة ، فأعجبه حسنها فمال على سرجه ، واهتز من الطرب ، وعول على أن يبنى عليها مدينة ، وبعد أن بنيت المدينة حادث الملك وزيره فى رغبته أن تصير الحبشة له وتحت حكمه وأن يكون ملوكها فى قبضته ، ويعطوه جميع الخراج · فأراد الوزير أن يضرب

تخت الرمل وينظر ما يجرى من الأحوال فسمح له الملك ، فضرب تخت الرمل على اسم الملك وحسب ودقق وولد فى الأشكال ، ونظر فى بيت الداخل والخارج فرأى أنه لن يملك الحبشة وانما يملكها ولد من صلبه واسمه من اسمه يظهر دين الاسلام ويأمر الناس بعبادة الملك العلام ويكون جميع الحبشة غلمانا وخداما لأولاد سام بن نوح عليه السلام • وأشار يخبر الملك شعرا بما سيجرى وقد حدد فى بعض أبيات قصيدته النبوءة التى تخص ابنه سيف :

فياتيك مولود ويملك أرضهم
ويبقى على جميع البرية حاكما
على يده لا شك انفاذ دعوة
لنوح نبى الله حكما تقدما
وفى عصره تخريب بلدتكم ذه
واسوارها ترمى جميعا تهدما
وتعمر فى أيامه مصر كلها
ويجرى بها النيل المبارك خادما
واقليمها يبقى على الدهر عامرا
ويسكنها عرب تصاحب اعجما

وقد تنبأ الرمل بمستقبل الزير سالم قبل أن يقتل أخوه كليب فانه بعد قتل التبع حسان ثم هزيمة ابن عمه الأمير عمران القصير ومثل كليب له وكان الزير طفلا عمره عشر سنوات فى ذلك الوقت ومع ذلك كان مشغولا باللهو وشرب المدام • واجتمع بعد ذلك بأيام أبناء مرة فى خيامهم وضربوا تختا من الرمل ليروا ما يحل بهم وما يجرى عليهم ويصيبهم فبان لهم أن الأمير جساسا لابد أن يقتل الأمير كليب ويظهر الزير ويأخذ بثاره ويقتل منهم كل أمير وجبار فاعتراهم القلق والكدر ، وأجمع رأيهم أن يوقفوا النبوءة ويتحدوها بقتل الزير قبل أن يكبر • وأنشد سلطان بن مرة ما كشفه الرمل :

على ما قال سلطان بن مرة
مبين الضر فى يوم النزال
تبين عندنا جساس يقتل
كليب بن ربيعة لا يبالى
وياتى الزير بعده يا امارة
يشتت شملنا بين الجبال
ويمحى ذكرنا من كل أرض
ويفنينا ويسبى للعيال
هلموا نقتله ونبيد اسمه
ويسلم من تصاريف الليالى

ولا ينجح آل مرة فى تحدى ما كشفه الرمل ، وسارت الأحداث فى الطريق الذى ذكره الرمل •

الكتب القديمة

لعبت الكتب القديمة دورا فى تبليغ النبوءة الخاصة بالبطل وقد ذكرت الكتب القديمة ثلاث أبطال ، عنترة ، وسيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس • وفى الاعتقاد أن هذه الكتب تدون علم الحكماء القدماء •

أما عنترة فان الحديث عنه يبدأ بجعله قضاء الله المرسل لاذلال العرب قبل رسالة محمد صلى الله عليه وسلم والحديث عنه لا يظهر أنه نبوءة سابقة لميلاده وانما يذكر على أنه قدر كتب على العرب لأسباب خاصة بهم ، فعنترة هو محقق الارادة الالهية وفعله نتيجة عبث العرب وطغيانهم فوجود عنترة انما هو وجود كونى يلعب دورا فى حركة جماعة باكملها ليساهم فى تغيير معتقد ، والخبر عنه هو خبر كونى تروى السيرة أنه : « حدث المحدثون وأخبر المخبرون الذين نقلوا كلام العربان الأولين بما رددوا من حديث عربان الجاهلية الشجعان وعبادتهم للأصنام وانعطافهم على الأزلام والأوثان • وقد أضلهم وأغواهم الشيطان حتى ابتلاهم الله بالمذلة والحرمان لأنه لم يكن قصدهم من ذلك الزمان الا أن يتفاضلوا على بعضهم البعض وكان كل منهم يريد أن يكون ما مثله أحد على وجه الأرض ويقهر شجعانهم بالطول والعرض • كانوا لا يخافون الله ولا يخشونه ولا يحترمونه (ولما) أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عليه • وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية تطبق الوادى ، الذكى الفؤاد ، الطيب الميلاد صاحب الوداد ، عنترة بن شداد الذى كان فى زمانه شرارة ، وخرجت من زناد ، فقمع الله به الجبابرة فى زمن الجاهلية حتى مهد الأرض قبل ظهور سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم •

(سيرة عنترة م ١ ج ١ ص ٤ ، ٥) •

واذا كان عنترة قد كتب عليه أن يذل العرب ليمهد للاسلام فقد كتب على سيف بن ذى يزن أن يحقق دعوة نوح عليه السلام فى ابنه حام بأن يسود الله وجهه ويجعل نسله خداما وعبيدا لذرية أخيه سام كانت هذه النبوءة مكتوبة فى الكتب

القديمة . وقد عرف هذه النبوءة ثلاثة من وزراء الملك سيف أرعد ملك الحبشة وعدو الملك يزن . كان أحد هؤلاء الوزراء الثلاثة مؤمن واسمه بحر قفقفان ، قرأ كتب المتقدمين وعلم الأمم الماضين ، فوجد في الكتب العظيمة والملاحم القديمة ، أنه يظهر في آخر الزمـان نبي قرشي يختم الله به الرسل والأنبياء الأول ، فأسلم ذلك الوزير وكتم اسلامه ولم يبين لأحد ما هو فيه من ايمان من جميع الحبشة والسودان والأهل والجيران وكانوا في ذلك الزمان يعبدون الكواكب من دون الملك الغالب وبالخصوص زحل من دون الله عز وجل .

وكان اسم الوزير الثاني سـقرديون النحيس واسم الثالث سقرديس . وكان هذا الوزير على علم بالنبوءة الخاصة بسيف بن ذي يزن ذكرها للملك سيف أرعد حين اجتمع بوزرائه يبلغهم نبأ نزول العرب أرضـه ، وأنه عول على أن يغزوهم ويخرب ديارهم ويقتل كبارهم وصغارهم وينهب أموالهم وعيالهم ، وهنا أخذ سقرديس ينصحه ألا يهترش بهم لا في قتال ولا في صدام ولا حرب ولا نزال ولا خصام . فهو يخاف ان اهترش بهم أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام ، فانه دعاهم للايمان فخالفوه ، فدعا عليهم فنزل من السماء مطر ونبع من الأرض ماء وقطر فأغرقهم جميعا ، كل من خالف من قومه ، ونجا هو ومن اتبعه . ففي يوم من الأيام نام نومة القيلولة وأولاده سام وحام جلوس عنده فهب الهواء على نوح فانكشفت عورته لأجل بيان سره وقصته فتقدم سام فغطى عورة أبيه ، أما حام فلما نظر عورة أبيه لم يستره وضحك عليه فانتبه نوح من منامه وما كان فيه من لذيذ أحـلامه فوجد الولدين يتشـاجران ويتخاصمان ، وكان حام جالسا عند رجله وسام جالسا عند رأسـه . ووجد حاما يبتسم وسـاما غاضبا ، وحين سأل عن سبب خصامهما ذكر له سام ما وقع من أخيه حام وهو مغضب فدعا عليه وهو مجاب الدعوة وقال له : سود الله وجهك وجعل نسلك وذريتك خداما وعبيدا لذرية أخيك سام ابن أمك وأبيك ، وذكر سقرديون للملك سيف أرعد أنه يخاف أن تنفذ فيهم على يد هذا الملك الوارد عليهم هذه الدعوة .

(انظر سيرة سيف ١٦ ـ ١٧) . وقد حاولوا أن يمنعوا النبوءة من التحقيق فكانت محاولتهم هي سبب تحقيقها .

أما بيبرس فقد كتبت نبوءة في جفر الامام ولم تذكر السيرة أي امام من أئمة الشيعة . ولا يخرج هذا الامام أن يكون أحد اثنين اما امام الشيعة الأول على بن أبي طـالب أو السـادس رأس مذهب الامامية والاسماعيلية الامام جعفر الصادق .

وقد ذكرت السيرة أن الفداوية أبناء اسماعيل بعد أن رأوا الملك الصـالح في منامهم يخبرهم ببيبرس أيقنوا أن مشاهدتهم هـذه الليلة حـق وايقان وما هي بأضغاث أحلام لأن ذلك مذكور عندهم في جفـر جدهم الامام وبعد ذلك ذهبوا اليه وسألوه عن الاشارات التي تحدد لهم حقيقة شخصيته وكونه صاحب النبوءة وبعد أن تحققوا منه أوقع الله حبه في قلوبهـم وتمكنت منه ، ورحبوا به أحسن ترحيب وطالبوه أن يعاهدهم وعندما سألهم عن السبب ذكروا له : أن اسمه عندهم مذكور وصورته في الكتاب مسطورة وأنه دلت عليه الجفور أنه صاحب الفتوح المنصـور وقد رأوا لذلك علامات » (السـيرة جـ ١ ، ٩٥ ـ ٩٦) .

وهكذا قد لعبت النبوءة دورا هاما في حيـاة البطل فهي مدخله الى عالم الخير والحق . فبها تحدد اتجـاه مستقبله ليدخـل الكون من باب القداسة ، وقد عرف الطريق الذي وجب عليه أن يسلكه .

ونبوءة الميـلاد لا تتوقف عند النبوءة بالبطل مركز السيرة وانما قد تتعداه لتشمل شخصيات أخرى من شخصيات السيرة لرجال ارتبـطوا به ارتباطا كبيرا في مسيرة حياته منهم البطل المصاحب والبطل المعادي وعدو البطل .

(١) تحكى الأساطير اليونانية أن الأقدار ، حين حضرت زفاف أبويه ، تنبأت لهما بأن ابنهما الذى سيرزقان به يحارب مملكة طروادة فيتساقط أبناؤها تحت ضربات سلاحه الفاتك البتار ، كما تتســاقط سنابل الحنطة تحت ضربات منجل الحصاد ! .. وأن حصون المدينة سوف تتداعى أخيرا أمام هجماته فيدخلها دخول الفاتحين لكنه سيفقد حياته آخر الأمر عند أسوارها ! .

ورسخت هذه النبوءة المفجعة فى ذهن الحورية العروس « ثيتيس » ، فلما رزقت بابنها « أخيل » جعلت همها الأوحد أن تحميه بكل وسيلة من عدوان الأقدار وتكفل له الخلود على قيــد الحياة .. فلما شب عن الطوق حملته الى نهر « ستيكس » المقدس ، الذى يكسب ماؤه كل جسم يبلله مناعة أبدية ضد الموت ! .. وهناك أمسكت بالصبى من عقب كعب ـ قدمه وألقت به تحت الماء .. فاكتسب جسمه تلك المناعة ضد جميع قوى الفناء ولم يبق للموت منفذ اليه الا عن طريق عقب قدمه الذى لم يبلله ماء النهر ! .

(مقدمة الالياذة ، ص ٣٣)

(٢) تلقى يعقوب عليه السلام النبوءة الخاصة بيوسف فى طفولته من حلم رآه يوسف فكانت يقينا له بانه سيلتقى بابنه عند غيبته كما كانت يقينا ليوسف بأن الله حافظه حتى يرى أبويه وهو فى مكان على .

وقال الله تعالى : « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت انى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين . قال يابنى لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا ان الشيطان للانسان عدو مبين . وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل ابراهيم واسحق ان ربك عليم حكيم . لقد كان فى يوسف وأخوته آيات للسائلين » .

(٣ ـ ٦ ك يوسف ١٢) .

(٣) وتلقت أم موسى عليه السلام النبوءة الخاصة به من الله ساعة ميلاده : أن الله حافظه وجاعله من المرسلين .

قال الله تعالى : « وأوحينا الى أم موسى أن ارضعيه فاذا خفت عليه فالقيه فى اليم ولا تخافى ولا تحزنى انا رادوه اليك وجاعلوه من المرسلين » (٧ ك القصص ٢٨) .

(٤) جمع عبد الرحمن الأبنودى رواية جابر أبو حسين والهلالية ونشر منها ثلاثة أجزاء من مولده حتى مقتل والده على يد حنضل السلطان ، الا انه أنكر أنها رواية جابر أبو حسين وصدرها بالآتى : « الرواية الشفوية للشعراء الشعبيين » . وفى مقدمة النص عدها روايته وذكر « واعتمد فى روايتى على روايات عدة لشعراء عديدين لكل منهم موهبته التى تتألق فى أجزاء دون أجزاء » ، ولهذا أسقطت هذه النشرة لعدم الثقة فيها ، ولجأت الى روايات جابر أبو حسين الصوتية وأعدت تدوينها .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

(أ) النصوص الشفاهية :

- موالید أبى زيد الهــلالى : رواية شـفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٩/١ .
- أبى زيد الهـلالى ، رواية شــفوية للحاج عبد الظاهر بالكرنك فى صعيد مصر جمعها د. أحمــد شــمس الدين الحجــاجى فى ١٩٧٨/٨/٢ م .
- موالید أبى زيد الهــلالى ، رواية شـفوية لعوض الله عبد الجليل ، بالحجز بحرى مركز ادفو ، جمعها د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٣/٢٧ .
- مواليد أبى زيد الهلالى سلامة رواية شفوية لجـابر أبو حســين . آبار الوقت . مركز اخميم .
- من أقاصيص بنى هلال ، رواية عن شيخ ليبى من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقة ، قدم لها ونقلها الى العربية الفصحى الطاهر قيقة ، تونس : الدار التونســية للنشر ، ط ٢ ، ١٩١٥ م .
- قصص أبى زيد الهلالى سلامة ، جمعها بترسن من عرب الشوا فى شمال نيجيريا ونشرهـا فى كتابه :
Pteerson, J. R. stories of Abu Zaid The Hilali in Shuwa Arabs, London, 1930.

(ب) النصوص المدونة :

- الف ليلة وليلة :

القــاهرة : طبعــة مكتبــة ومطبعــة المشــهد الحسينى ، (ب.ت) .

- سيرة بنى هلال :

بيروت : دار الكتب الشعبية ، (ب.ت) .

- سيرة الظاهر بيبرس :

القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفى ، (ب.ت) .

- سيرة عنترة بن شداد :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، ١٩٦٢ م ٠

- سيرة الملك سيف :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (ب٠ت) ٠

- قصة الأمير حمزة البهلوان :

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (ب٠ت) ٠

- قصة الأميرة ذات الهمة :

القاهرة : مكتبة مصطفى البابى الحلبى ، ١٩٦٢ ٠

- قصة الزير سالم ، أبو ليلى المهلهل :

بيروت : دار الكتب العلمية ، (ب٠ت) ٠

- قصة بهرام شاه ملك العجم :

القاهرة : عبد الحميد حنفى ، (ب٠ت) ٠

- قصة فيروز شاه :

بيروت : المكتبة العلمية الحديثة ، (ب٠ت) ٠

ثانيا : المراجع :

- القرآن الكريم ٠

الكتاب المقدس ٠

- ابراهيم عبد الستار ٠ آفاق جديدة فى دراسة الابداع :

الكويت ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٩ ٠

- ارمان ، أدولف ، ديانة مصر القديمة :

ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى - القاهرة : مصطفى البابى الحلبى ، (ب٠ت) ٠

- ابن الأثير ، عز الدين بن على بن أبى الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيبانى ، الكامل فى التاريخ : بيروت ، دار صادر سنة ١٩٦٥ ، مصور عن طبعة ٠ج ابريل سنة ١٨٧١ ٠

- الزمخشرى (محمود بن عمر) ٠

الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل :

القاهرة : المطبعة البهية ١٣٣٤ هـ ٠

- ابن سيرين بن محمد ٠

تفسير الأحلام الكبير ٠ القاهرة ٠ محمد على صبيح ، ١٩٨٢ ٠

- أويديبوس ملكا :

(فى مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى ، ترجمة طه حسين ٠ القاهرة : دار المعارف (ب٠ت) ٠

- الطبرى ، أبو جعفر بن محمد بن جرير :

جامع البيان فى تفسير القرآن ٠ القاهرة : المطبعة الميمنية ، ١٣٢١ هـ ٠

- ابن كثير ، أبو الفداء ٠ الحافظ :

★ البداية والنهاية ٠ بيروت : دار المعارف ، ١٩٦٦ ٠

★ تفسير القرآن العظيم ٠ بيروت ، دار ابن كثير (ب٠ت) ٠

- ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك :

السيرة النبوية ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٨ ٠

- هوميروس ، الاليـاذة ٠ **ترجمة وتقديم أمين سلامة** ٠ القاهرة : دار الفكر العربى ، ط الثانية ١٩٨١ ٠

تصنيف مواد المأثورات الشعبية

صفوت كمال

ان جمع وتصنيف مواد المأثورات الشعبية هما أساس أى دراسة عملية دقيقة للمأثورات الشعبية .

عملية تصنيف مواد المأثورات الشعبية هى عملية معقدة ، نظرا لطبيعة مواد المأثورات الشعبية ، وكل نوع من أنواع هذه المأثورات له أسلوبه الخاص فى التصنيف ، بل قد يواجه القائم على تصنيف مادة ما ، صعوبة فى تصنيف المادة التى بين يديه ، نظرا لتداخل مكوناتها مع مكونات مادة أخرى ، أو لتشابه مطالع النصوص أحيانا مع مطالع نصوص أخرى كما يحدث ـ مثلا ـ فى الأغانى الشعبية ، لذلك كان من الضرورى أن تسبق عملية التصنيف العام لأى مادة من مواد المأثورات الشعبية ، عملية تحليل المادة نفسها ، وفرز عناصرها ، باعتبار أن كل مادة لها عناصرها (motifs) الخاصة بها والمتميزة فى آن ، كما أن لها عناصرها المشتركة مع أنماط (Patterns) أو أشكال (forms) أخرى من الابداع الشعبى . فلو نظرنا مثلا الى الأدب الشعبى بعامة ، سنجد أن هذا الطراز (Type) من طراز المأثورات الشعبية ، يشتمل على أنماط عدة ، أو على نمطين أساسيين هما ، النثر والشعر .

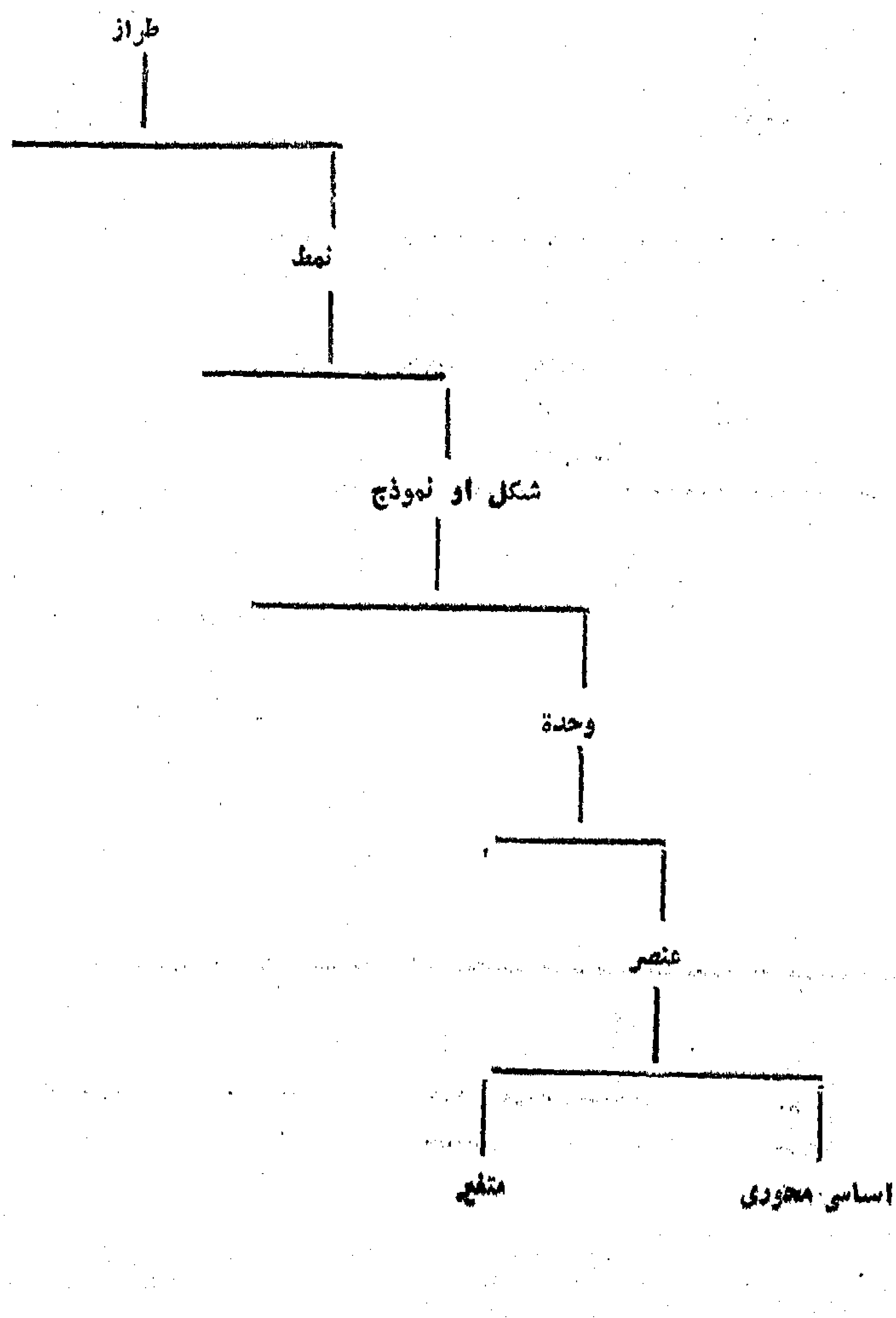
وكل نمط من هذه الأنماط يشتمل على عدد من الأشكال المميزة له ، وهى كلها نماذج (models) ترتبط بهذا النمط ، كما أن كل شكل أو نموذج يتكون من وحدات (Units) معينة تشكل الشكل العام لهذا النموذج الذى يندرج تحت نمط محدد، كما أن كل وحدة من وحدات الشكل تتكون فى نفس الوقت من عنصر رئيس أو أكثر ، يرتبط ببناء هذه الوحدة وشكلها العام أو نموذجها الخاص . وكلها تندرج تحت الطراز العام الأساسى "Archetype"

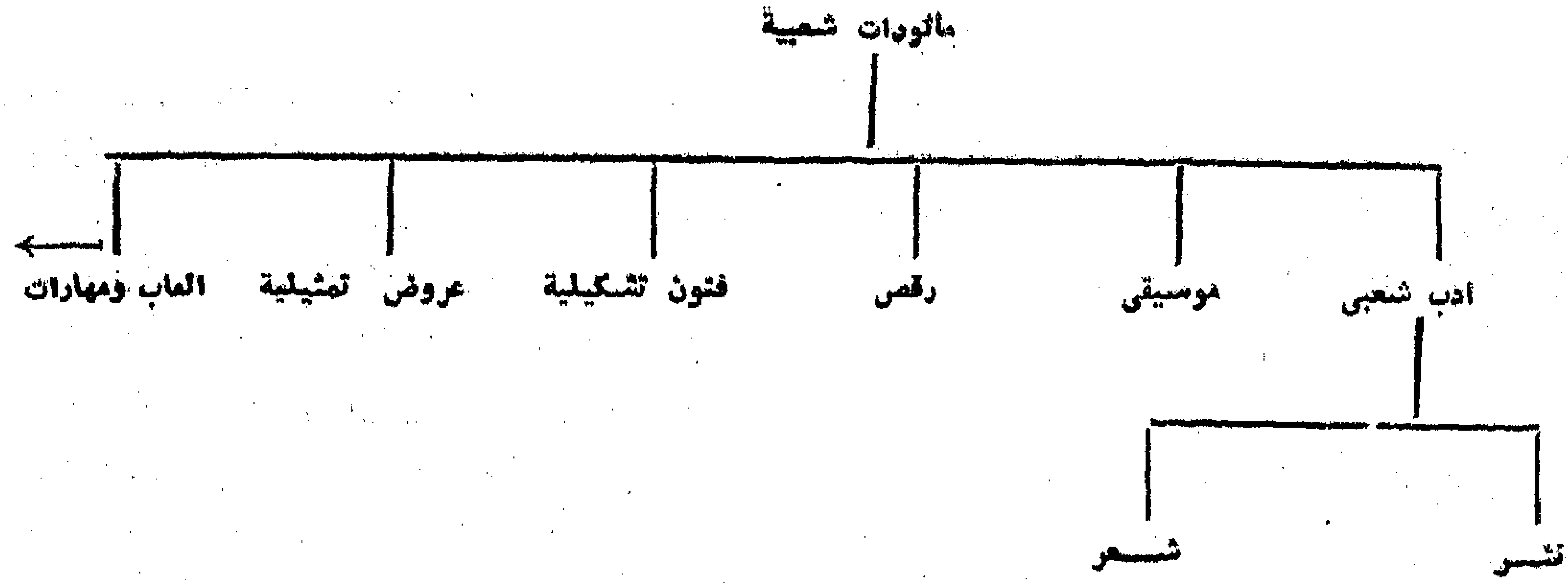
فاذا أخذنا مثلا الأدب الشعبى كطراز من طرز المأثورات الشعبية سنجد أن الأدب الشعبى هو طراز خاص بين فنون الابداع الشعبى ، وهو يشتمل على أنماط عدة من النثر والشعر ، واذا قسمنا النثر مثلا الى أقسام أدق سنجد أنه يتكون من : حكايات ، أمثال ، ألغاز ، أقول سائرة الخ . علاوة على السير الشعبية بنمطها النثرى أو الشعرى أو النثرى الشعرى وكل منها يتفرع الى موضوعات متنوعة ، فاذا تأملنا الحكايات مثلا باعتبارها طراز يندرج تحت الموضوع الكبير « الأدب الشعبى » ، سنجد أن هذه الحكايات سوف تنقسم الى أنماط أخرى مثل : حكايات الحيوان ، الانسان ، الجان ، الخ ..

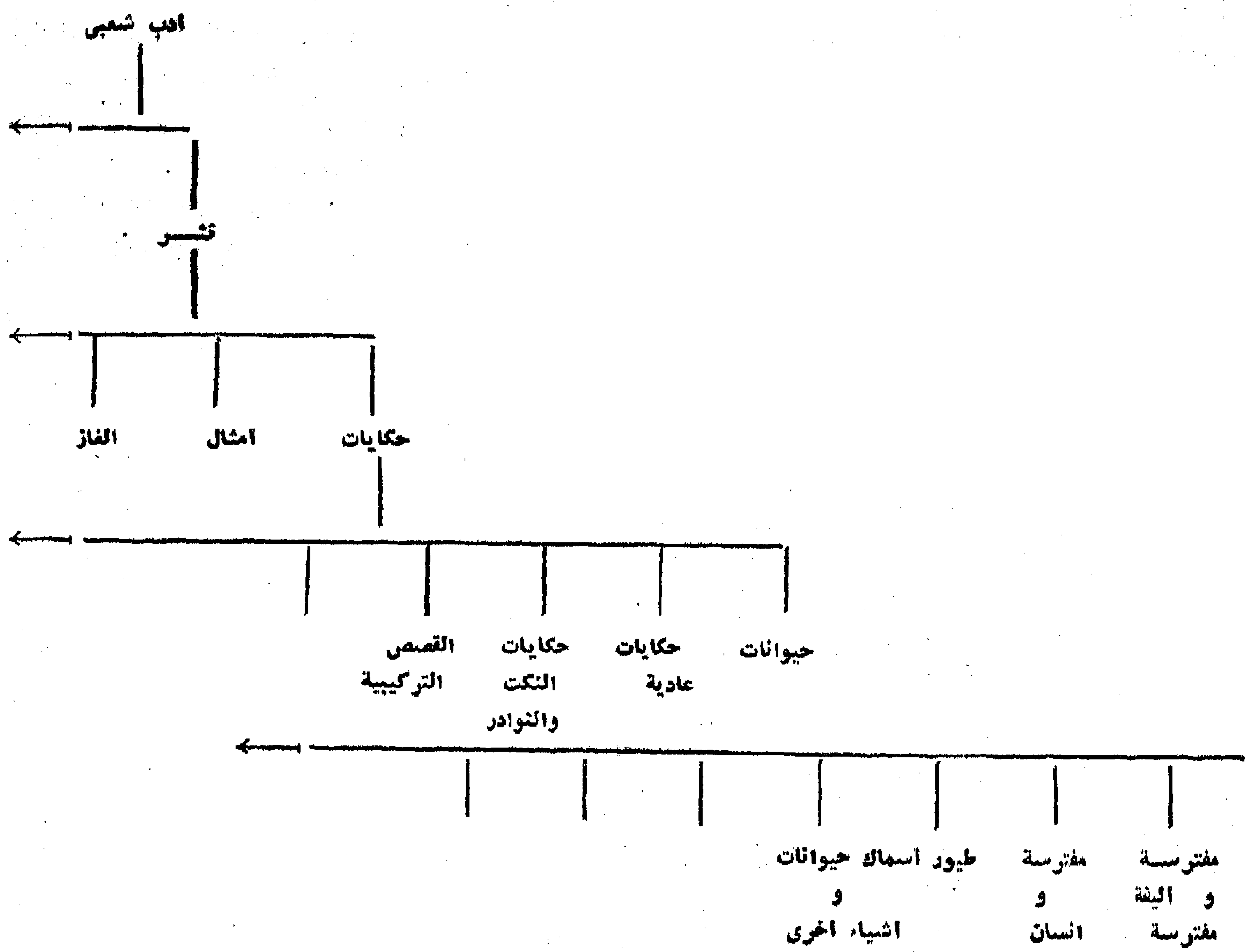
ثم نجد أن حكايات الحيوان نفسها سوف تنقسم الى حيوانات أليفة ـ غير أليفة ، وتندرج تحت هذا التصنيف أقسام أخرى ، تبعا للعناصر الأساسية الخاصة بتكوين الشكل العام لهذه الحكايات بمعنى أنه سوف يكون لدينا تصنيف عام شامل لكل نمط ، ثم داخل كل نمط يكون لدينا تصنيف آخر فرعى يشتمل على موضوعات هذا النمط ، ثم تصنيف ثالث يرتبط بالعناصر الأساسية المشكلة لوحدات هذا النمط ، وبالتالى تصنف العناصر تصنيفا آخر ، يرتبط بنمطها الأبجدى ، وكل ذلك يتطلب أساسا ، توافر المادة وتحليلها ، ومعرفة أشكالها العامة ، والعناصر

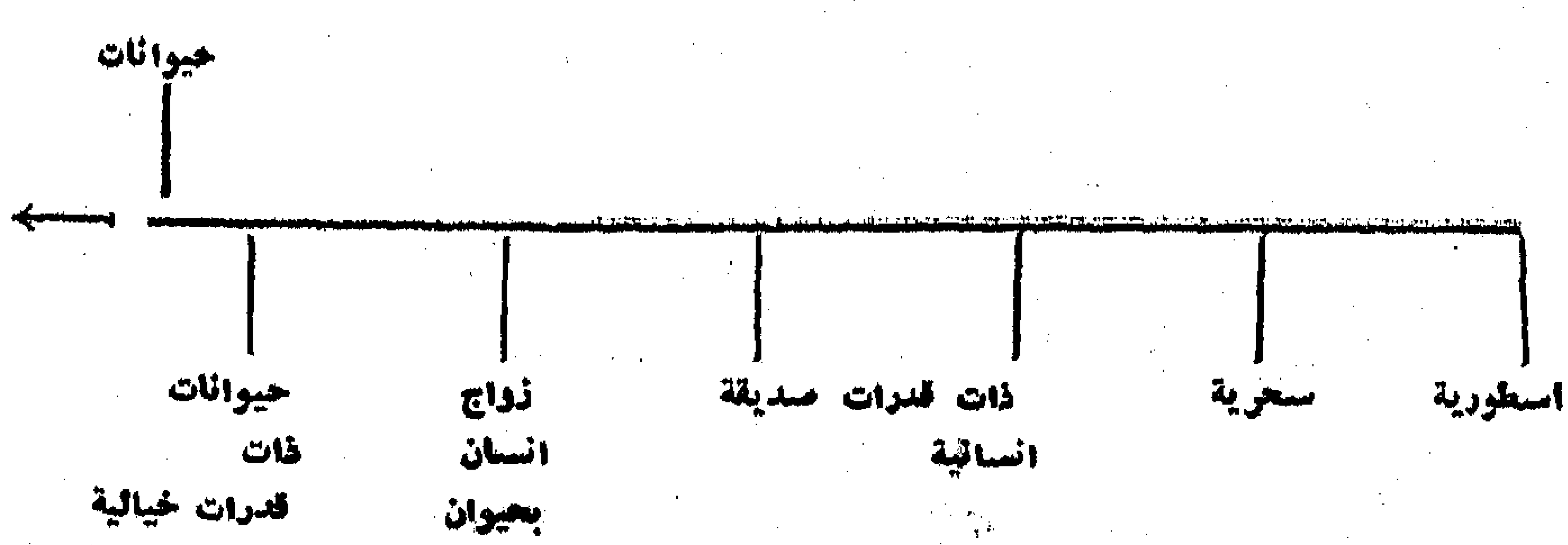
المكونة لها ، كما سـوف يواكب هذا التصنيف تصنيف آخر يرتبط بمناسبة أداء هذه المعطيات من الابداع الشعبي ، من خـلال ممارسـتها واستخدامها في الحياة اليومية ، وذلك من خلال ادراك ومعـرفة التعديلات والتغييرات الحادثة في النص ، وكذلك معـرفة الطرز المركبة ، وكذلك وظيفة هذه الطرز ، فكل ابداع ثقافي يختلف عن الآخر بالنسبة لنوع الابداع ، فالأشكال تختلف بعضـها عن بعض تبعـا للتغيرات الحادثة في التركيب (Structure) أو في الوظيفة (Function) لذلك فان أي عملية لتصنيف المواد الفولكلورية، لابد وأن ترتبط أساسا بعمليات جمع هذه المواد من حيث ان تـكون هذه المواد مجمـوعة ميدانيا واضحة المعالم ، وترتبط بالنظام العـام لعملية التصنيف المتبعة في المركز أو المؤسسـة التي يجمع الباحث الميداني هذه المادة لهـا ، بحيث تكون المادة المجموعة ميدانيـا هي مادة ميسرة أمام الباحثين الذين يقومون بتحليلها وتدوينهـا على بطاقاتهـا التي يزود بهـا الأرشيف • فالعمل الفولكلوري هو عمل جماعي مثله في ذلك، مثل المادة الفولكلورية نفسـها ، من حيث أنهـا ابداع جمـاعي حتي وأن بدا دور الفرد فيهـا واضــحا •

كما أن عمـل مجموعة العاملين بالأرشيف ـ للمادة المجموعة ميدانيا ـ يتكامل مع عمل مجموعة العاملين بالمكتبة • فالباحث الفولكلوري لا يقتصر عمله فقط على المادة المجموعة الميدانية بل يتكامل مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات وبخاصة في مجال الدراسات المقارنة والكشف عن المتغيرات الحادثة في المواد الفولكلورية ومعـرفة التواصل الثقافي ، بين ما كان وبين ما هو كائن ، ومعـرفة أشـكال المتغيرات الحادثة في النص أو المادة •




مألودات شعبية
ادب شعبى
موسيقى
رقص
فنون تشكيلية
عروض تمثيلية
العاب ومهارات
نثـر
شـعر


ادب شعبى
نثـر
حكايات
امثال
الغاز
حيوانات
حكايات عادية
حكايات النكت والنوادر
القصص التركيبية
مفترسة و اليفة مفترسة
مفترسة و انسان
طيور اسماك حيوانات و اشياء اخرى


حيوانات
اسطورية
سحرية
ذات قدرات انسانية
صديقة
زواج انسان بحيوان
حيوانات ذات قدرات خيالية

فالبحث الفولكلورى هو عمل تكاملى ، والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا والمصنفة تصنيفا جيدا ، هى العنصر الأساسي الرئيسي والمحورى فى أى دراسة علمية فى المواد الفولكلورية .

من ذلك يمكن التوسع فى عملية تصنيف المواد تبعا لمكوناتها أو باستخدام شكل آخر من أشكال التصنيف التى ترتبط بالتصنيف الأبجدى للحكايات الشعبيه تبعا لموضوعاتها الرئيسية أو طبقا لعناوينها الأساسيه الشائعة ، وترتب تلك الحكايات الخاصة بنوع محدد ترتيبا أبجديا . مثل محاولة كاثرين بريجز "Katharine Briggs, فى تصنيف حكايات الجان الانجليزية A Dictionary of Fairies, هذا النمط من التصنيف الأبجدى لمواد الثقافة هو من أنماط التصنيف الشائعة فى الثقافة العربية بصفة خاصة ، وفى مجال الأمثال الشعبية نجد أن معظم الأمثال صنفت فى مجموعاتها الكبيرة تصنيفا أبجديا .

ومن خلال عملية التصنيف لأنماط وعناصر المأثورات الشعبية يمكن أن نلاحظ أن بعض الأنماط قد تتحول الى طرز ، كما أن بعض الأشكال والنماذج يمكن أن تتحول الى أنماط أيضا نسبة الى أسلوب التصنيف نفسه . فالحكايات التى تكون نمطا من أنماط الأدب اذا أخذناها أساسا للتصنيف نجدها أصبحت طرازا ، وأنواع الحكايات من حكايات الحيوان أو الجان أصبحت نمطا من أنماط هذا الطراز من طرز الأدب الشعبى .

أو قد تتحول الوحدات نفسها الى طرز أيضا بالنسبة الى أسلوب التصنيف نفسه ، حينما تتداخل الوحدة مع النموذج أو الشكل ، وهو أسلوب يتحدد تبعا لنوعية التصنيف نفسه . فمثلا لو جعلنا أساس التصنيف أحد عناصر الابداع الشعبى ، وليكن الأسد .. سنجد الأسد عنصرا أساسيا فى حكايات عديدة من حكايات الحيوان ، وكذلك فى الأغانى الشعبية ، وفى أنماط من الابداع الفنى التشكيلى فى الوشم أو الزخرفة المعمارية الى غير ذلك من أشكال الابداع الشعبى بعامة . ومن خلال التصنيف للعناصر الأساسية يمكن استخلاص عنصر الأسد فى مختلف مجالات الابداع الشعبى ، باعتبار أن الأسد يكون عنصرا محددا فى الإبداع الشعبى (حكايات ، أمثال ، ألغاز ، أشعار ، أغانى ، سير ، الخ ..) ، وكذلك يكون الأسد عنصرا فى الفنون التشكيلية الشعبية . ومن خلال التصنيف الدقيق لعناصر الابداع الشعبى على تعدد وسائله التعبيرية من أدب وتشكيل الى غير ذلك من وسائل التعبير يمكن استخلاص مجالات استخدام رمز الأسد كعنصر أساسى أو متنوع فى مختلف أشكال التعبير .

كما أن هذا الشكل الدقيق فى تصنيف مواد المأثورات الشعبية سوف يساعد بدقة فى اعداد الدراسات الوصفية أو التحليلية أو المقارنة لمواد المأثورات الشعبية تبعا لمناهج دراسة هذه المأثورات الشعبية المتنوعة .. سواء من حيث ادراك التغييرات والتعديلات الحادثة فى النص الواحد (changes and modifications) أو من حيث معرفة الأشكال المتنوعة للنص الواحد varients ، كما يمكن معرفة الطرز المركبة لمادة الدراسة (structural types) ، وكذلك الطرز الوظيفية (functional types) والطرز الفكرية (ideological types)

فكل ابداع ثقافى يختلف بطبيعته عن الآخر بالنسبة الى نوع الابداع نفسه ، سواء أكان ذلك كابداع مركب من حيث أنه مادة معاونة ، أو من حيث أنه مادة مساعدة . وفى كل « المركبات » السابقة نجد مركزا مركبا (complex centre) وبناء مركبا (complex structure) ووظيفة مركبة (complex function) ، وبناء فكريا مركبا complex ideology

فالأشكال يختلف بعضها عن بعض تبعا للتغيرات الحادثة فى التركيب أو فى الوظيفة أو فى البناء الفكرى . فنجد تغييرات أو تعديلات تركيبية (structural modifications) ، ونجد تغييرات أو تعديلات وظيفية (functional modifications) وتغييرات أو تعديلات فكرية (ideological modifications) . وتنقسم الطرز أيضا الى مجموعات رئيسية من حيث التغييرات أو التعديلات

التى تتدرج تحتها وتميزها بالنسبة الى العامل المسبب للتعبير ، مثـــل التكوين او الوظيفـــه أو البناء الفكرى •

لذلك فان أية عملية لتصنيف مواد المأثورات الشعبية لابد وأن ترتبط أساســـا بعناصر المادة المفروزة الواضحة المعالم المحددة العناصر ، حتى يمكن ان تساعد الباحثين فى التعرف على مكوناتها و كشف العلاقة القائمه بين هده العناصر فى أسرع وقت وأيسر سبيل وتحديد بنية الموضوع •

ولعمليه التصنيف أسسها العالميـــه ، وكان للعرب فى سالف العصر والاوان جهد غير يسير فى تصنيف المعارف الانسانيـه بشكل عام • وما نحتاجه الان هو معرفه علمية دقيقه باساليب التصنيف العالميـــه لمواد المأثـــورات الشعبيه ، وبخاصه ونحن الان فى حالة من التقدم العلمى فى تبـادل المعلومات عن طـريق شـبكات المعلومات العالميه فى مختلف مجالات العلوم •

لذلك فانه من الضرورى أن يكون نظامنا العلمى فى التصنيف مرتبطا باحدى النظم العالمية أوربيه كانت أو امريكيه ، حتى يســـهل ـ مستقبلا ـ تبادل المعلومات فى الدراسات المقارنة للمأثورات الشعبية ، وأن نسعى لدى شـــبكة المعلومات المصريه بأكاديمية البحث العلمى لكى تضع لنـا برنامجا عمليا يتدرب عليه مجمـوعه من العاملين فى مجالات المأثورات الشعبية المصرية ، بهـدف تحقيق ما نأمله من عملية تصنيف موضـــوعى ، بعيدا عن أية اتجاهات ذاتية لدراســـة المأثورات الشعبية المصرية ، على تعدد موضوعاتها ، دراسة علمية محددة •

وفى الواقع أن عملية التصنيف هى عملية تطبيقيه أســاسا ، تخضع للشكل العام الذى ينتهجه كل أرشيف • وهى عملية تخصصية أولا وأخيرا • ولابد لجامع مواد المأثورات الشعبية أن يكون على دراية بأسلوب التصنيف فى أرشيف المؤسسة العلمية التى يعمل بها ، بحيث تـكون المادة المجموعة ميدانيـا مادة ميسرة على الباحثين والدارسين الذين يقومون بتحليلهـا وتدوينها ، وبخاصة أن أجهزة الحاسب الآلى تتطور تطـورا سريعا ، بهدف خـدمة رصد وتقـديم المعلومات بأيسر سبيل • فالمادة المجموعة ميدانيـــا ـ كمـا أشرنا من قبل ـ هى العنصر الأساسى والمحورى الذى تقوم عليه أية دراسة علميـــة • وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا هو العامل الأســاسى فى تيسير وصول المادة المجموعة ميدانيا الى الباحثين والدارسين بأيسر سبيل وأسـهل طريقة وأدق وسيلة •

لذلك كانت المسئولية العلمية الملقاة على عاتق العاملين فى الارشيف العلمى تتكامل مع مسئوليه الباحثين الميدانيين (field workers) اذ ان كلا منهما يكمل الاخر •• ومادة كليهما هى الأساس العلمى لأيه دراسه علمية • فالعـــامل فى الأرشيف هو الدى يكتشف النقص فى المادة المجموعة ميدانيا ، والباحث الميدانى هو الدى يقوم باكمال ذلك من خلال بحثه الميدانى • فكل من الباحث الميـدانى والعامل فى الأرشيف يشكلان وحدة مركبة من وحدات البناء العلمى للدراســـات الفولكلوريه الموثقة • لذلك يحبد دائما أن يكون العاملون فى الارشـــيف ممن لهم خبرة بالبحث الميدانى وعلى دراية وافية بأساليب العمل الميدانى وصعوباته ، مثلما يكون الباحثون الميدانيون على دراية وافية بأسلوب العمل فى الأرشيف ونظم العمل فيه •

فالمادة المجموعة ميدانيا تتكامل وتتحد مع المادة المجموعة من الكتب والمراجع والمخطوطات والمدونات وبخاصة فى مجال الدراسات التحليلية والمقارنة ، والكشـــف عن المتغيرات الحـــادثة فـــى المواد الفولكلوريه ••فقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفه ، وقد يتغير الشكل والوظيفة ويبقى المضمون ، وقد يتغير الشكل والوظيفة والمضمون وتبقى الغاية •• والغاية بطبيعتها ترتبط بالبنـــــاء الفكرى للمجتمع • فاحتفالية الموالد فى مصر ـ مثـلا ـ تغير شكلها ووظيفتها ومضمونها على مـــر حقب التاريخ منذ أقدم العصور الفرعونيـــة الى الآن ، تبعا للتغيرات الحادثة فى المجتمع المصرى ، ولكنها ظلت مرتبطة بفكرة الخلود •• كأيديولوجيـــة متأصلة متواصلة الوجود فى الفكر المصرى •

والبحث الفولكلورى بطبيعة مادته ، هو عمل تكاملى • والمادة الفولكلورية المجموعة ميدانيا جمعا دقيقا سويا ، والمفروزة عناصرها فرزا علميـا ، والمصنفة تصنيفا سليما جيدا ، هى ـ أى هذه المادة الفولكلورية ـ العنصر الأساسى والرئيسى والمحورى فى أية دراسة علميـــة لمواد الفولكلور أى المأثورات الشعبية •

من حكمة بابل

د. عبد الغفار مكاوي

تمهيـــــد

هذه صفحات من أدب الحكمة البابلية ، والحكمة الشعبية بوجه خاص ، تتألف من مجموعة من المناظرات والحكايات الخرافية على لسان الحيوان والنبات ، تتلوها مجموعة أخرى من الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة ، وتقوم في معظمها على أصول سومرية • وقد اعتمدت في نقلها الى العربية وفي كثير من الشروح والتعليقات التي وضعتها لها اعتمادا كبيرا على الترجمة الانجليزية الدقيقة التي قدمها عالم الأكديات الأستاذ و • ج • لامبيرت في كتابه « أدب الحكمة البابليـة ، أكسفورد ، كاريندون بريس ، ١٩٦٨ » ، وقمت بقدر الطاقة بمقارنتها بترجمات أخـرى ورد بعضها في الكتاب المشهور للأستاذ بريتشارد وزملائه « نصوص من الشرق الأدنى القديم متعلقة بالكتاب المقدس » الذى ظهرت طبعات عديدة منه منذ سنة ١٩٥٥ ـ ، بجانب عدد من النصوص التي أمكنني الاطلاع عليها في بحوث ودراسات أخرى متفرقة ••

ولقد حرصت على التمهيد لكل قسم من هاتين المجموعتين بمقدمة مناسبة تحدد زمن تدوينها المحتمل ، وحالة الرقم والألواح التي نقشت عليها ، والمكان الذى عثر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التي ظل الناس يتناقلونها شفاها حتى بدأ تسجيلها في أوائل العصر البابلي القديم • كما حرصت على المحافظة على النصوص بحالتها الأصلية ، والابقاء على الفجوات والثغرات الكثيرة بين عباراتها ، على الرغم من تأثير ذلك تأثيرا قد يضر بالسياق المتكامل وبالقارىء معا ـ وذلك احتراما مني لهذه النصوص القديمة وللبحث العلمي الدقيق الذى لم يتوصل بعد الى الكشف عن جميع غوامضها •• وقد حرصت كذلك على ربط هذه النصوص الشعبية بنصوص أخرى من الحكمة البابلية كتبت لها شهرة أوسع ، وقمت بترجمتها ومحـاولة تفسيرها وشرحها في دراسة مطولة أرجو أن ترى النور في وقت غير بعيـد •• وأخيرا أتمنى أن يلاحظ القارىء أن هذه الترجمات ليست نهائية ولا قاطعة ، اذ ربما تؤدي الكشوف الأثـرية المتجددة وتطور البحث العلمي ـ في الأصول السومرية خاصة ـ الى تغييرات أساسية فيها • أما التعليقات الكثيرة على الحكم والأمثال البابلية فان تبريرها الوحيـد هو أن التراث متصل ، وأن الوجدان الشعبي العربي منذ العهـود البابلية الى يومنا الحاضر وجدان واحد مهما تعددت طبقاته واختلفت عليه العصور والظروف والمحن والهموم •• وما أكثر الحكم والأمثال والأقوال البابلية التي نقرأها اليـوم في سياقنا الاجتماعي والسياسي والفكري والعقائدي المختلف فنصيح في ذهول : ما أشبه الليلة بالبارحة !••

احتفظت الحكاية الخرافية على لسان الحيوان منذ القدم بشعبيتها في الشرق بوجه عام والشرق الأدنى بوجه خاص . وعندما تذكر حكايات الحيوان تقفز كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع الى ذهن القارىء العربي مع غيرها من الحكايات النثرية أو الشعرية التي يحفل بها تراث الأدب العربي الرسمي والشعبي منذ عصوره الأولى حتى شوقي شاعر العصر الحديث . وربما خطر كذلك على أذهاننا أحد المنابع المباشرة أو غير المباشرة لهذا النوع من أدب الحكمة والتسلية الذي لايزال يحظى بحب الرجل العادي واستمتاعه بما ينطوي عليه من سخرية ونقد اجتماعي لاذع . وأقصد بهذا المنبع تلك المجموعة العجيبة من الحكايات المروية على لسان الحيوان والمنسوبة الى العبد اليوناني الذي نسجت الأساطير حول حياته وموته ، وهو ايزوبوس الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد في « ساموس » وألقى به من حالق في « دلفي » ، ولم يخل أحد من كتاب هذا النوع من الحكايات الخرافية من التأثر به واستلهامه ، سواء في العصور القديمة نفسها (مثل الشاعر الاغريقي بابريوس من القرن الثاني للميلاد ، أو الشاعر الروماني فايدروس الذي عاصر حكم أغسطس وتيبريوس في القرن الأول) أو في العصور الحديثة (مثل لوثر زعيم حركة الاصلاح الديني ، ولافونتين أشهر من استوحاه وأعاد صياغته ، وجلرت وليسينج من أدباء الألمان) بيد أن القارىء قد لايتذكر أن أمثال هذه الحكايات الخرافية عمرها أقدم من ابن المقفع ومن ايزوبوس بعشرات القرون ، وأنها عرفت ورويت على ألسنة السومريين وسجل بعضها على الرقم الطينية لملوك وسلالة أور الثالثة (خلال القرن الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد) لكي يستمعوا اليها في حفلات البلاط واحتفالاته بالمناسبات والأعياد المختلفة .. ولا شك أن هذا النوع من الحكايات قد عرفته اللغة الأكدية أيضا وشاع على ألسنه العامة والبسطاء من الناس في العهود البابلية .

فقد احتوت مجموعة متأخرة من الأمثال البابلية التي سيرد ذكرها فيما بعد على نماذج منها ، واحتلت احداها مكانا مرموقا في الأدب البابلي المأثور ، وهي حكاية الثعبان والنسر التي أدمجت ، لسبب غير معروف ، في الأسطورة المشهورة باسم أسطورة ايتانا - وربما يرجع خلو الأدب البابلي التقليدي من هذه الحكايات الى نفس السبب الذي يعلل به الباحثون ندرة الأمثال الشعبية فيه ، وهو أن علماء العصر الكثني (من حوالي ١٣٧٥ الى حوالي ١١٥٧ ق.م) وهو الذي وصلتنا منه معظم النصوص الأدبية « المحترمة » ، قد اضطهدوا هذا الأدب الشفاهي الذي انتشر على السنة العامة ولم يروا أنه يستحق التدوين والتسجيل .

ومع ذلك فلم يخل الأدب البابلي التقليدي من نوع معين من الحكاية الخرافية التي تختلف كل الاختلاف عن نمط الحكاية الخرافية التي نعرفها من ايزوبوس ومن نسجوا على منواله ذلك هو أدب المناظرة الذي يسجل مبارزة كلامية يتبارى فيها زوج من الآلهة أو البشر أو الظواهر الطبيعية أو النبات أو المعدن أو الحرف والمهن اليدوية وأدوات الزرع والصنع في محاولة لاثبات تفوق أحد الطرفين على الآخر ، وبيان مدى منفعته للانسان بوجه عام أو للملك بوجه خاص .. وهكذا نشأت تلك المناظرات

البديعة ـ التى تذكرنا بالمناظرات التى كنا نرفع بها أصواتنا ونحن تلاميذ فى المدارس الأولية والابتدائية فى دروس الانشاء بين الصيف والشتاء ، والطير والسمك ، والشجر والقصب ، والفضة والنحاس ، والفأس والمحراث ، وآلهة الماشية وآلهة الحنطة ..

كما كان السومريون سباقين الى ابتداع ألوان الأدب والحكمة التى ورثها عنهم البابليون وأضافوا اليها وطوروها ، فقد ابتدع الكتاب السومريون الجنس الأدبى الذى نسميه أدب المناظرة ، اذ دونوه شعرا ، ومهدوا لكل مناظرة بمقدمة أسطورية مناسبة تبين فى الغالب كيفية خلق المتناظرين ، يليها تمهيد للدخول فى تفاصيل الموضـوع الذى يبدأه أحد المتناظرين بالحديث عن نفسه وتعداد مزاياه على خصمه . ويرد نظيره بالمثل ، ويستمر الطرفان فى أخذ ورد حتى يضطروا للأحتكام الى طرف ثالث ، يكون فى الغالب أحد الآلهة البارزين فى مجمع الآلهة السومرية ، فيصدر حكمه الفاصل فى النزاع بتفضيل أحد الطرفين على الآخر .. وينزل الطرفان على حكمه فينتهى الخصام ويسود الوئام ..

عرف من هذه المناظرات السومرية سبع أهمها المناظرة بين الماشية (التى يمثلها الاله لهار) والغلة (التى تمثلها الآلهة العذراء الرحيمة أشنان) ، ومناظرة الصيف والشتاء (بين الأخوين ايمش الموكل بالاسطبلات وحظائر الغنم والمعادن ، وانتين فلاح الآلهة الذى ينتصر له الاله انليل ويرد له اعتباره) ، ثم المناظرة الجميلة «طلب يد انانا» (وهى الهة الخصب والحب العذراء التى صـارت عشتار البابلية فيما بعد) على هيئة تمثيلية من أربع شخصيات يدور فيها الحوار أو بالأحرى المونولوج الطويل حول اقناع (انانا) بالزواج من الراعى المحب الأمين دومـوزى الذى كانت قد فضلت الفـلاح « أنكمدو » عليه ، ولا تلبث العذراء أن تقتنع بحجج الراعى الطيب الذى يدعو غريمه السابق الى حفل عرسه ـ بعد أن سلم بهزيمته وتنازل عن معركته بأسرع مما يجب .. وفى النهاية يعرض الفلاح على الراعى بعض نتاج مزرعته من الحنطة والفول والعدس هدية بمناسبة زفافه . ولسنا نعرف ماذا وعد بتقديمه للعروس التى خيبت أمله ، اذ تمتلىء سطور اللوح الأخيرة بثغرات يصعب تبين شىء منها ، باستثناء هذه الكلمات التى يبدو أنها تعبر عن تلعثم المحب الصامت الصابر : وأنت أيتهـا العذراء .. مهما أردت ... (*)

نسج البابليون فى أدب المناظرة على منوال السومريين ، وان كانوا قد خرجوا على النموذج الأصلى فى بعض الأحيان . وقد بقيت ست مناظرات أثبتناها على الصفحات التالية ، من أهمها المناظرة بين الطرفاء (الأثل) والنخلة ، والمناظرة بين الثور والحصان اللتان تحافظان على المدخل الأسطورى الذى نجده فى المناظرات السومرية . ويظهـر الثعلب فى احدى هذه المناظرات ، كما تظهر فيما تبقى من المناظرات الأخـرى ثلاث حيوانات هى الذئب والكلب والأسد ، وفيها جميعا يتمثـل الخـروج على النموذج السومرى فى التركيز على مكر الثعلب وعدم الالتزام بالحوار بين خصمين . أما المشهد الأخير الذى يصدر فيه الحكم الفصل من الطرف الثالث فقد بقيت منـه آثار قليلة فى نصين بابليين هما « نيسابا والغلة » و « خرافة الثعلب » اللذان لا يسمحان بالمقارنة بينهما وبين النموذج السومرى . وليس فيما بقى من النصوص الأكدية البابلية ما يؤكد بصورة قاطعة أنها قد حافظت على مشهد الحكم الأخير .

(*) ص.ن. كريمر ، من ألواح سومر ، ترجمة المرحوم طه باقر ، ص ٢٣٦ .

ونبدأ بالمناظرة بين الطرفاء التى تستهل المباراة ثم ترد عليها النخلة بالحديث عن مزاياها ومنافعها للملك والناس ..

والجدير بالذكر أن الباحثين قد درسوا ثلاث نسخ منقحة من هذا النص ، ترجع أولاها الى العصر البابلي القديم ، وقد اكتشف الرقيمان اللذان دونت عليهما فى مكتبة « تل حرمل » (فى مداخل بغداد وتقع فى المنطقة المعروفة الآن باسم تل محمد بداية بغداد الجديدة) .

وتعود الثانية الى العهد الآشورى الأوسط ، وقد كتب معظمها باللهجة الآشورية. أما الثالثة فيرجح بعض العلماء أنها قد كتبت بعد العهد الآشورى الأوسط بقرن أو قرنين ، وأنها تشبه الوثائق التجارية فى مظهرها وطريقة كتابتها ، مما يحمل على الظن بأن ناسخها كان من المتمرسين على تدوين الرسائل والعقود أكثر من تمرسه على كتابة النصوص الأدبية ، ولذلك احتشدت بالأخطاء اللغوية والاملائيـة التى لايمكن أن يقع فيها كاتب تلقى تدريبا منظما فى مدارس النسخ والتعليم والتدوين (الأدوبا) ـ وتحتفظ النسختان الأولى والأخيرة بالتمهيد ، وتختلف النسخ الثلاث فى نسبة النص الذى تورده من الجولات الكلامية الثلاث بين الطرفين المتنافسـين ، الى أن تتقـارب جميعها فى تسجيل نص الجولة الثالثة بصورة تكاد أن تكون متساوية .

وأهم ما يهم القارىء غير المتخصص فى الكتابة المسمارية باللغـات واللهجات المختلفة فى شتى عصور الحضارة الرافدية القديمة أن البقية الباقية من هذه المناظرة تدل على أنها قد احتذت بنية النموذج الذى ابتدعه السومريون للحكاية الخرافية على لسان الحيوان والنبات . فهى تبدأ بالتمهيد الأسطورى الذى اختصر اختصارا شديدا ، وإن كان يتضمن الاشارة الى الزمن الذى جادت فيه الآلهة على البشر بالملك والملكية ، وهو يقع وفقا للتاريخ السومرى مرة مع بداية التحضر ونشأة الحياة المدنية ، والمرة الأخرى بعد الطوفان « وأنين الأرض » . ثم يتطرق الحديث الى غرس الشجرتين فى سـاحة القصر الملكى ، واقامة مأدبة فى ظـل الطرفاء احتفالا بتنصيب الملك الجديد ، بجانب القيام بشىء آخر لم ينص عليه فى ظل النخلة . وبعد أن تتحدد معالم المشهد تنخرط الشجرتان فى معركتهما الحامية ..

وأخيرا فان بعض الباحثين قد درسـوا احتمال تأثير هذه المناظرة على حكايات وأعمال أدبية أخرى : مثل حكاية الشجرة الأشورية (أو البابلية) التى نشر الأستاذ ج.م. انفالا نصها المكتوب باللغة البهلوية فى مجلة مدرسـة الدراسـات الشرقية والأفريقية (المجلد الثانى ، من ص ٦٣٧ ـ ٦٧٨) وهو يدل على تأثر ملحوظ بالمادة الأصلية وإن كان الكاتب الفارسى قد تصرف فى صياغتها وأضـاف اليها ، ومثـل الجغرافى والمؤرخ والرحالة الاغريقى المشهور سترابون (من حوالى ٦٣ ق.م الى حوالى ٢٠ م) الذى يذكر فى كتابه (الجغرافيا ، ١٦ ، ١ ، ١٤) أنه سمع أغنية فارسـية أحصت فوائد النخلة وبلغت فيها ثلاثمائة وسـتين فائدة ، مما يرجح اعتمـاد هذه الأغنية على الأصل البابلى المعروف آنذاك والمتداول بصورة شفاهيـة . وأخيرا نجـد أصداء من المناظرة فى احدى الشذرات الباقية من الشاعر والعالم السكندرى المعروف كاللليماخوس (من حوالى ٣٠٠ ق.م ـ حوالى ٢٤٠ ق.م) وقد نشرها هيرمان ديلز ـ الذى يرجع اليه الفضل فى نشر شذرات الفلاسفة السابقين على سقراط ـ فى المجلة الأسبوعية الدولية ، المجلد الرابع ، ص ٩٩٣ ـ ١٠٠٢ .

واليك نص المناظرة كما ورد فى النسخ الثلاث التى تحدثنا عنها . وسـوف

تلاحظ الفروق الدقيقة بينها ، سواء فى التمهيد الأسطورى أو فى متن الحوار بين الطرفين المتبارين وتفصيلاته وموضوعاته واستئثار النخلة بنصيب الأسد فى عرض منافعها ومزاياها على الطرفاء ..

ولاشك أن الثغرات والفجوات التى شوهت النص فى نسخه الثلاث تحول دون الخروج منها بسياق مترابط ، ولكنها تجعل المقارنة بينها أمرا ممتعا وضروريا حتى للقارىء غير الملم بلغاتها الأصلية ..

والترجمة تتابع ترجمة لامبيرت الانجليزية التى تبدأ بوجه اللوح وتنتقل الى ظهره مع كل بداية ترقيم جديد للسطور ، كما تتابع الفواصل التى وضعها بين السطور على شكل خطوط فارقة بين لازمة « وأخرى أو بين وحدة بنائية ووحدة مغايرة .

أ ـ الطرفاء والنخلة

١ ـ النسخة الأولى :

١ ـ فى الأيام السابقة ، فى السنوات السالفة .
٢ ـ عندما حزنت (السموات) وأنت الأرض فى المساء ، الآلهة ..
٣ ـ سكن غضبهم على البشر ومنحوهم الوفرة ..
٤ ـ وعينوا ملكا ليقود البلاد ويقيم (شئون) العباد .
٥ ـ (....) ليحكم ذوى الرءوس السود ، (و) العديد من الشعوب .
٦ ـ غرس (الملك) النخلة فى ساحته ..
٧ ـ غرس الطرفاء . فى ظل الطرفاء (أقام) .
٨ ـ مأدبة ، فى ظل النخلة (....) .

٢ ـ فتحت الطرفاء فمها ووجهت (كلامها) الى النخلة .
٣ ـ « أنظرى ماذا يوجد فى القصر من أجزاء عتادك .
٤ ـ ان الملك يأكل من طبقى . ومن سلة خبزى .
٥ ـ يأكل المحاربون . اننى نساجة وأطرق الخيوط . ألبس القوات
٦ ـ (....) أنا طاردة الأرواح الشريرة (١) وأقوم بتطهير المعبد .
٧ ـ ليس لى بين الآلهة منافس » . أجابت
٨ ـ النخلة (قائلة) : على رسلك ، ان (....) العظيم .
٩ ـ عندما (أتغيب) لايسكب الملك السكائب .
١٠ـ (.....) الأغصان غير مقطوعة .
١١ـ الملك (....) فى ذلك الوقت تكونين فى يد مخمر الجعة .
١٢ـ (....) تكوم فوقك . فتحت الطرفاء فمها .
١٣ـ ووجهت (الكلام) الى النخلة ، « تمهلى ، فى أوقات الاحتفالات .

---

(١) اى المعزمة او العزامة او المعوذة ، وهى الكاهنة التى تطهر المعبد من الأرواح الشريرة عن طريق الرقى والتعاويذ .... الخ .

١٤ــ ٠٠٠٠٠ تكون ٠٠٠٠ الطرفاء ، التي ليست ٠
١٥ــ ٠٠٠٠ اثم : في ذلك الوقت ٠
١٦ــ تكونين في يد الجزار وسط فضلات (الذبيحة) والدماء ٠
١٧ــ (٠٠٠٠٠) أجابت النخلة (قائلة) ٠
١٨ــ (٠٠٠٠٠) المشرف على قنواتنا ٠٠٠٠٠ الذى (تكون) ثماره ٠
١٩ــ (٠٠٠٠٠٠) هي ثماري ٠ ثماري أنا ٠٠٠٠

٢ ـ النسخة الثانيـــة :

٣ ــ فتحت الطرفاء فمها (و ٠٠٠٠٠)
٤ ــ « ان لحمي اذا قورن بلحمك (٠٠٠٠٠)
٥ ــ حزامي الثمين اللطيف (الذى يستخدم للتسلق عليه) ٠
٦ ــ مثل أمة صبية (٠٠٠٠٠) سيدقها ٠
٧ ــ أجابت (النخلة) بلهجة فيها مبالغة (٠٠٠٠٠)
٨ ــ « ٠٠٠ ان لحاءك المزود بالأعواد (٠٠٠٠٠)
٩ ــ حين ندعو الها (٠٠٠٠٠) اللحم (كفارة عن) الاثم ٠
١٠ ــ فالطرفاء لاتعرف أفضل ما ٠٠٠٠ ، أفضل ما (٠٠٠٠٠) »

١١ ــ « انني متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة ٠ ال (٠٠٠٠٠ ؟
١٢ ــ كل عتاد الفلاح قد قطعه من أغصاني (٠٠٠٠)
١٣ ــ انه يتخذ مجرافه من قلبي ، ويمجرافي (٠٠٠٠)
١٤ ــ يفتح ( ) لكي تشرب قناة الري ٠ لقد رتبت الحقل (٠٠٠٠)
١٥ ــ أما عن رطوبة التربة (٠٠٠٠٠)
١٦ ــ فاني أدرسها ، كما أدرس الحنطة التي يعيش عليها البشر ٠

١٧ ــ « انني متفوقة عليك ، متمكنة من كل صنعة ٠ الفلاح ٠٠ (٠٠٠٠)
١٨ ــ وكل عتاده (من) لجام وسوط ونير ، و (٠٠٠٠٠)
١٩ ــ وعدة الثور ونيره ، وغطاء ال ٠٠٠٠٠ الشبكة والعربة (٠٠٠٠)
٢٠ ــ ٠٠٠٠ الفلاح ، كل ما عنده ٠٠٠ (٠٠٠٠) »

٢١ ــ « انظرى الى عتادى في قصر الملك ٠ ما الذى (يوجد) منه
٢٢ ــ في بيت الملك ؟ ان الملك يأكل من طبقي ، من قدحي (٠٠٠٠)
٢٣ ــ من صحني ٠ المحاربون يأكلون من سلة خبزى (٠٠٠٠)
٢٤ ــ يأخذ الخباز الدقيق ٠ أنا نساجة ، (وأطرق) الخيوط
٢٥ ــ (من نسجي) تلبس القوات ٠٠ (٠٠٠٠٠)
٢٦ ــ ٠٠ الاله ٠ أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأصلح المعبد (٢) ٠
أنا في الحق شريفة (٠٠٠٠٠) (٣)
٢٧ ــ (٠٠) ويقينا لا منافس لى » ٠

---

(٢) أصلح أو أجدد ، والمراد تطهير المعبد وبث الحياة والبركة في أرجائه ٠٠
(٣) ارستقراطية أو نبيلة ٠٠

١ ــ « فى الموضع الذى تقدم فيه الأضاحى لسين ٠٠٠ سين النبيل (٠٠٠٠)
٢ ــ حيث أكون غائبة لايسكب الملك السكائب (٠٠٠٠)
٣ ــ تؤدى شعائرى (وطقوسى) ، وتكوم « فوق الأرض فروعى (٠٠٠٠)
٤ ــ فى ذلك الوقت (تقوم) النخلة بتخمير (الجعة) ، ٠٠٠٠ ك ٠٠٠٠ (٤)

٥ ــ « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة كيش (٠٠٠٠) (٥)
٦ ــ حيث يتم عمــل الحكيم تكون ثم عاملامات (تدل على) ٠ غــير ملىء (٠٠٠٠٠)
٧ ــ غير معبأ بالبخور ٠ البغى قد نثرت الماء و (٠٠٠٠٠)
٨ ــ تأخذه ويتعبدون ويقيمون الاحتفال ٠ فى ذلك الوقت (٠٠٠٠)
٩ ــ فى يد الجزار (٦) فروعها فى فضلات (الذبيحة) » ٠٠٠

١٠ ــ « تعالى ، دعينا نذهب ، أنا وأنت ، الى مدينة (٠٠٠٠)
١١ ــ حيث توجد (الخطايا) والآثام ، يكون هذا ميدانك ، أيتها الطرفاء ، ان النجار (٠٠٠٠)
١٢ ــ يحترمنى ويثنى (على) « كل يوم » ٠

١٣ ــ « الذى (٠٠٠٠٠)
١٤ ــ أرفع ٠ سائقو الماشية (٠٠٠٠٠) هراوات كبيرة ٠
١٥ ــ اننى أشطر قوتك مثل العامل فى (حزم) القصب الذى (٠٠٠٠٠)
١٦ ــ سوف أبتهج بقدرة قوتى العظيمة (٠٠٠٠)
١٧ ــ جعلتك سيدة ، متفوقة (٠٠٠٠)

١٨ ــ « اننى متفوقة عليك ٠ أبزك ست مرات ، وسبع مرات (٠٠٠٠)
١٩ ــ أنا التى تأتى بعد الهة الغلة ، لشهور ثلاثة (٠٠٠٠٠)
٢٠ ــ اليتيمة ، والأرملة ، والفقير (٠٠٠٠٠)
٢١ ــ لايشبعون من ثمرى الحلو (٠٠٠٠٠)
٢٢ ــ ويتعبدون لذريتى (٠٠٠٠٠)

٣ ــ النسخة الثالثة :

١ ــ الشعوب فى الأيام السالفة ٠٠٠٠٠
٢ ــ حفرت آلهة القدر الأنهار ٠
٣ ــ آلهة البلاد ، آنو وانليل وايا ، عقدوا اجتماعا ٠
٤ ــ اتخذ انليل والآلهة مجلسهم ٠

---

(٤) تكون النخلة هى المخمرة ، أى تقوم بدور مخمر الجعة من التمر والشعير ٠٠

(٥) وهى تل الأحيمر حاليا ، بالقرب من مدينة بابل ، وكانت مقر عدة سلالات سومرية حاكمة (من الأولى الى الرابعة) ٠

(٦) حرفيا : مقطع اللحم ٠٠

٥ ـ وتوسطهم شمس ٠

٦ ـ كما جلست وسطهم سيدة الآلهة العظيمة (٧) ٠

٧ ـ لم تكن الملكية (فى ذلك العهد القديم) قد وجدت فى البلاد ٠

٨ ـ وكانت (مقاليد) الحكم (فى يد) الآلهة ٠

٩،١٠ ـ (غير قابلين للترجمة) ٠

١١ ـ غـرس الملك ٠

١٢ ـ النخلة في قصره ٠

١٣ ـ وغرس معها ٠٠ (شجرة) الطرفاء ٠

١٤ ـ فى ظل الطرفاء أقيمت مأدبة ٠

١٥ ـ وفى ظل النخلة ٠

١٦ ـ ٠٠٠٠٠٠ أصلح ٠٠٠٠٠

١٧ ـ يفتح ٠٠٠٠٠٠ طريق الملك ٠

١٨ ـ كل منهما جدير بالآخر ٠٠٠

١٩ ـ الطرفاء والنخلة ٠٠٠٠

٢٠ ـ كذلك (قالت ؟) الطرفاء ، « بصورة عظيمة ٠٠٠٠٠

٢١ ـ اذا كانت النخلة متفوقة « ٠٠٠٠

٢٢ ـ أنت ، أيتها الطرفاء ، شجرة عديمة الفائدة ٠

٢٣ ـ ما هى أغصانك ؟ خشب ، بلا ثمر ٠

٢٤ ـ (أما) ثمرى ٠٠٠٠٠

٢٥ ـ ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠

٢٦ ـ ان البستانى يثنى على ٠

٢٧ ـ وأنفع العبد والسيد معا ٠

٢٨ ـ ثمرتى تساعد الطفل على النمو ٠

٢٩ ـ « والكبار يأكلون من ثمرى » ٠

٣٠ ـ « مساوية للملك ٠٠٠٠

٣١ ـ العتاد (والأدوات) فى قصر الملك ٠

٣٢ ـ ماذا يوجد منى فى قصر الملك ؟

٣٣ ـ ان الملك يأكل من (٠٠٠٠٠)

٣٤ ـ (و) الملكة تشرب من قدحى ٠

٣٥ ـ أنا النساجة وأطرق الخيوط ( )

٣٦ ـ (و) أنا رئيس طاردى الأرواح الشريرة وأطهر ( )

٣٧ ـ ٠٠ لا ٠٠٠٠ يتبع ٠٠٠٠

٣٨ ـ ٠٠ لا ٠٠٠ « هنالك أجابت (٠٠٠٠)

---

(٧) هى الالهة الأم نخر ساك ٠

٣٩ ـ موجهة الحديث الى أختها النخلة (....)

(ب) حكاية الصفصافة

وهذه حكاية أخرى عن شجرة الصفصاف ذكرت في قوائم النصوص الأدبية ، وورد اسم مؤلفها أو ناسخها « أورنانا » . ولم يتفق العلماء باجماع الآراء على اطلاق اسم الصفصافة عليها ، اذ اقترح الأستاذ سالونين (فى كتابه عن أدوات النقل الزراعية ص ١٤٣) تسميتها بشجرة التوت ، كما ترجم الأستاذ أوبنهايم العلامة المسمارية الأصلية بشجرة الحور ، وذلك خلافا للتسمية الواردة فى قاموس النبات الأشورى للأستاذ طومسون (ص ٢٩٢ ـ ٢٩٦) . ولعل الصفصافة أن تكون هى أرجح التسميات ، اذ عثر على قطعة من نص الحكاية تتكلم فيه الصفصافة وترد عليها شجرة الغار ، كما أن السطر السابع من نصها المنشور فيما بعد يشير الى خصلات الصفصافة التى كانت تدخل فى مستلزمات بعض الطقوس . ويحتمل أن يكون النص الأصلى قد تضمن أسماء أو أحاديث أشجار أخرى لم يرد ذكرها فى هذه البقية الباقية منه ، ولكن يحتمل أيضا أن تكون الصفصافة قد قامت بالدور الأساسى فى الحوار ..

وجدير بالذكر أن عالم الآشوريات جورج سميث قد تصور خطأ أن النص جزء من اللوح الثامن من ملحمة جلجاميش الشهيرة ، وترجمه بالفعل الى الانجليزية فى كتابه عن العرض الكلدانى لقصة الخلق (طبعة ١٨٧٦ ، ص ٢٤٣ ، وطبعة ١٨٨٠ ص ٢٥٤) وأن الأستاذ ب . مايسنر فى الجزء الثامن من كتابه عن بابل وآشور (ص ٤٢٩) هو الذى حقق هوية النص وأكد مع الأستاذ لاندزبيرجر ـ أنه شذرة من حكاية شعبية تنتمى الى أدب المناظرة .. واليك ترجمة النص الذى حققه الأستاذ لامبيرت (ص ١٦٤ ـ ١٦٧ من كتابه عن أدب الحكمة البابلية) :

٢ ـ أو شجرة الرمان (.....)
٣ ـ شجرة الأرز ، (و) السرو (.....)
٤ ـ فى حوض القصب والأجمة (.....)
٥ ـ أنت .. .. ..
٦ ـ .. ..
٧ ـ فى كل شيء .. .. ..
٨ ـ تدمرين الكثير (.....)
٩ ـ الحمقاء (بين) الأشجار
١٠ ـ فى .... (ك) ، شجرة الغار ، جعلت .....
١١ ـ جذورك ليست بالغة القوة (.....)
١٢ ـ ظلك ليس وفيرا (.....)
١٣ ـ قمة فرعك ليست مزدهرة (.....)

١٤ ـ فتحت (شجرة) الغار (فمها) غاضبة وردت على الصفصافة .
١٥ ـ واستفزتها وهى تجادلها .
١٦ ـ « كالطرفاء (....) لها لحم (....)
١٧ ـ كالنخلة ، ملكة الأشجار (....)

١٨ ـ (ومثل) غبار الجبل ، الذى يغمر أرض العدو (٠٠٠٠)
١٩ ـ ٠٠٠٠ مطروحة ، تعالى ، (٠٠٠٠٠)
٢٠ ـ (٠٠٠ ـك) لن يربط (٠٠٠٠)
٢١ ـ (بعيدا) عنك ٠٠٠٠٠ لايضع (٠٠٠٠)
٢٢ ـ للقوى والضعيف ٠٠٠٠
٢٣ ـ (٠٠٠٠٠) يجرف الأخاديد ٠٠٠٠
٢٤ ـ ٠٠٠٠ يجعل ٠٠٠٠

٤ ـ يسحقون العاصى ٠٠٠٠
٥ ـ أجعل الضعيف قويا ، و (٠٠٠٠٠) المقعد (الأشل) ٠
٦ ـ بغير أن تسمعها أجعل الكلمات معروفة (مبينة ؟)
٧ ـ بخصلات منى يحمون الملك (٠٠٠٠٠)
٨ ـ ويزود (ون) الشريف و (الرجل) العامى (٠٠٠٠٠)
٩ ـ لمدينة وحيدة (٠٠٠٠٠)
١٠ ـ يحمون الباب والمزلاج (٠٠٠٠٠)
١١ ـ (٠٠٠٠) توضع لتأمين السقف ٠
١٢ ـ كالتاج يزين المعبد بـ (٠٠٠٠)
١٣ ـ ويتطلعون للدوارة لمعرفة اتجاه الريح ٠
١٤ ـ ٠٠٠٠ ويحمل الملاح ٠٠٠٠

نيسان والغلة

ربما كانت هذه الحكاية الشعرية أعجب الحكايات البابلية على لسان النبات والحيوان ٠٠ وأشد ما يثير الحيرة فى أمرها أن يدور النص المتبقى منها حول نزاع غير مفهوم بين آلهة الغلة نيسابا (التى أخذها البابليون فيما أخذوه عن السومريين حتى أصبح اسمها نفسه يدل فى الأكدية البابليـــة على الغلة ٠٠) وبين نـوع معين مـن الحبوب يطلق التهم عليها بغير مسوغ معقول ولا مقبول ٠٠٠

عثر على شذرة كبيرة من هذه الحكاية فى سلطان ـ تبة بتركيا ، كما اكتشفت فيها قطعة أخرى صغيرة يظن أنها جزء من الرقيم الذى دونت عليه تلك الشـذرة ٠ والجزء المحفوظ من العمود الأول هو خاتمة حديث أو ضراعة للآلهة بتحقيق الرخـاء ، ويبدو أن نيسابا « نفسها هى التى تتضرع أو توجه الحديث ٠ يتبع ذلك حديث القمح أو الحنطة التى تخاطب نيسابا بوصفها آلهة العالم السفلى ، وتوجه اليها تهمة نشر الكراهية فى كل ركن من أركان العـالم ٠ ولا يوضـح النص سبب هذا الاتهام ، وان كانت العلاقة بين آلهة الغلة والعالم السفلى أكثر وضوحا ، اذ أن النبات يستمد غذاءه من أعماق الأرض ٠ ويستطيع القارىء أن يجد شاهدا على هذا من واحد من أهم نصوص الأدب البابلى ، وهو » لدلول بيل نيميقى » (لأمتدحن رب الحكمة) الذى يثبت فى السطر السابع والخمسين من اللوح الثانى أن شياطين العالم السفلى تصل الى عالم البشر بالخروج من باطن الأرض كما تخرج النباتات ٠

أما عن حالة هذه الشذرة كما تدل عليها الرقم المدونة عليها البقية المتبقية من النص ، فان تغير الزمن وعوامل الطقس والتعرية لم تترك منه سـوى كلمات قليلة لا جدوى من نقلها ، باستثناء أسماء بعض الآلهة الكبار المذكورين فيه ، مثل « ايـا »

اله الحكمة والمياه الجوفية ، والآنوناكي (مجمع الآلهـــة) وآنـو (اله السماء وكبير الآلهة) والعبارة التي تقول فى السطر الرابع عشر : « أجابت ارشكيجال » بعد الاشارة فى السطر السابق مباشرة الى الرعب والرهبة ، مما يوحى بأن الكلمات الباقية عن ملكة العالم السفلى هذه قد تكون جزءا من مشهد محاكمـة لم تصلنـا ، اذ ارتبط اسم هذه الملكة بالحكم المخيف والقضاء المهيب • وقد أمحت الكتابة من العمود الثالث ، وتبقى جزء أساسى من العمود الرابع ، هو فى الحقيقة ترتيلة تمجيد وثناء على الآلهة نيسابا ، مما يوحى بأنها قد كسبت المناظرة ، وأن هذا الجزء يمثل خاتمة الحكاية ••

من الصعب تحديد زمن كتابة هذه الحكاية ، وان كان بعض العلماء يرجح أن يقع بين سنتى ألفين وثمانمائة قبل الميلاد ـ كما يلاحظ أن الالحاح على المطر لاخصاب الأرض (السطور ١٧ ـ ١٨ ، ٢١ ـ ٢٢ من العمود الأول) يؤكد أن الحكاية قد نشأت أصلا فى شمال بلاد الرافدين لا فى الجنوب الذى اعتمدت الزراعة فيه على الرى :

٣ ـ أب الآلهة (•••••)
٤ ـ ضوء شمس (•••••)
٥ ـ عند شروق (شمس) ••••••
٦ ـ ليكر موا (•••••)
٧ ـ مخزن القمح و (•••••)
٨ ـ فليؤمن بستان الفاكهة (•••••)
٩ ـ ولينم بستان الفاكهة (•••••)
١٠ ـ لكل الحياة النباتية (•••••)
١١ ـ ل ••••• الجبال (•••••)
١٢ ـ •• •• •• •• ••
١٣ ـ لتبن قاعدة المعبد (•••••)
١٤ ـ وليرتفع مزار الآلهة العظام •
١٥ ـ ولتعم بركة الآلهة كل مؤسسات (المعبد) •
١٦ ـ للأماكن الباردة (•••••) القيم عليها •
١٧ ـ وليتمزق ثوب السماء على صرخة ادو (×)
١٨ ـ ولتهطل العاصفة الممطرة حتى تبزغ مزروعات (الأرض) •
١٩ ـ لتتكاثر مخلوقات شاكان •••• فى المرعى •
٢٠ ـ ولينعم الجنس البشرى بالرخاء (وتستقر) جميع البلاد •
٢١ ـ ليدمدم ادد (وينزل) الرخاء •
٢٢ ـ وليترك ايشوم مسكنه مثل •••••
٢٣ ـ لتجد أرورو ، أم الآلهة ، بنعمة الانجاب المواتى •
٢٤ ـ ولتكثر الشياه فى حظائر الأغنام •
٢٥ ـ فتحت الحنطة فمها وقالت •
٢٦ ـ مخاطبة نيسابا ، سيدة العالم السفلى •

(×) هو اله الرعد والمطر الذى آمره انليل ـ قبل الطوفان ـ بان يحبس المطر عن البشر لتهلكهم المجاعة والقحط والجفاف جزاء لهم على الازعاج الذى سببوه لكبار الآلهة •••

٢٧ ـ « لم ، يانيسابا ، تشيرين الحرب في البلاد ؟
٢٨ ـ لقد خاصمت كل نبات (**) ٠
٢٩ ـ أوجدت الصراع وأثرت الشر ٠
٣٠ ـ انك تفترين كذبا وتقذفين (؟) ألفاظ السوء ٠
٣١ ـ وقد نشرت الكراهية بين الايجيجي والانوناكي (***) ٠
٣٢ ـ وتفرقين شمل (الـ ٠٠٠) الآبسو (****) بغير استثناء ٠
٣٣ ـ ٠٠٠٠ ك واصلت وضعه في كل ركن من أركان العالم ٠
٣٤ ـ ستغضبين الحكيم ، وتدمرين الخلق » ٠
٣٥ ـ سمعت نيسابا (هذا) الحديث الكريه ٠
٣٦ ـ (٠٠٠٠٠) صرخت في يأس ٠
٣٧ ـ (٠٠٠٠٠) ودبرت بنفسها خطة ٠
٣٨ ـ (٠٠٠٠٠) وتوسلت لصديقتها ٠

٣ ـ (٠٠٠٠٠) الشافي العظيم (جولا ؟) ٠
٤ ـ (٠٠٠٠٠٠)
٥ ـ الضوء الساطع الذي ينير (الظلام) ٠
٦ ـ ٠٠٠٠٠ عن طريق الامتناع عن النظر ٠٠٠٠٠
٧ ـ نيسابا تومض متالقة وسط جميع الآلهة (٠٠٠٠٠)
٨ ـ ليرتفع صوتها عاليا ، (٠٠٠٠٠ صرختها ألا (٠٠٠٠)
٩ ولتكن مؤازرتها محببة لـ (٠٠٠٠٠)
١٠ ـ ولتخضع كل البلاد وتقدم (اتاوتها) ٠
١١ ـ ليخرج كل ما زرعته شطاه وينمو ٠
١٢ ـ ولـ (٠٠٠٠) نسلها ، وحيوانها ، والجنس ذو الرءوس السود ٠
١٣ ـ ليركع عند قدميها كل ما خلقته أرورو ٠
١٤ ـ لتنم عودهم وتضيء (وجوههم) ٠
١٥ ـ لـ (٠٠٠٠) جنس البشر كله ، بقدر ما يوجد منهم ، لنيسابا ٠
١٦ ـ ان الكائنات (التي تدب) في الدغل ، والوحوش ، تمجد عظمتها ٠
١٧ ـ نيسابا نسيج وحدها ، وهي تهب الحياة (٠٠٠٠)
١٨ ـ والرجال الذين لا حصر لهم يباركون (٠٠٠٠) باستمرار
١٩ ـ ليتصل ذكرها على الدوام ، ولـ ٠٠٠٠ أن لا ٠٠٠٠ اسمها
٢٠ ـ تمجد عباراتها الجليلة (٠٠٠٠)

(★★) أو بدأت التنازع والخصومات وجرت « الشكل » معها ٠٠
(★★★) هم على الترتيب مجمع آلهة الأرض وآلهة السماء ٠
(★★★★) هو معبد الاله انكي ـ ايا « اله الحكمة والمياه الجوفية في مدينة أريدو (أبو شهرين حاليا) وكانت مركز عبادته ٠ وكشفت فيه التنقيبات مرحلة حضارية سابقة على بداية العصور التاريخية في جنوب وادي الرافدين ٠

٢١ ــ الخشوع والدعاء لنيسابا التى (٠٠٠٠)
٢٢ ــ التى عينت ٠٠٠٠ لكى ينظر اليها (٠٠٠٠)
٢٣ ــ طوبى لنيسابا ، ما أغلى (٠٠٠٠ ها) ٠
٢٤ ــ الكبار والصغار يتحدثون (٠٠٠٠) ٠
٢٥ ــ (٠٠٠٠) الثناء عليها ، ويمجدون (٠٠٠٠) ٠
٢٦ ــ (٠٠٠٠) أرباب الحرف الذين (٠٠٠٠) ٠

د ــ الثور والحصان

لم يتبق من هذه الحكاية سوى بضع كسر قليلة عثر عليها فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانبيال ٠ وأكبر هذه الكسر تؤلف جزءا من لوح أو رقيم من عمودين يمثل القسم الأول من الحكاية الأصلية الطويلة ٠ والشارة التى تزودنا بهذه المعلومات ــ وهي التى تكتب عادة فى نهاية المخطوطة وتسجل اسم الناسخ أو الكاتب ــ تتضمن كذلك نصف السطر الأول من الحكاية الذى يقول : بينما عشتار المجيدة ٠ وليس لدينا من المقدمة الأسطورية الا الجزء الأخير الذى يصف ارتفاع الفيضان السنوى كما يصف الثور والحصان اللذين يتطلعان اليه ــ ثم تأتي المناظرة التى يحاول فيها كل طرف أن يثبت تفوقه على خصمه ٠ ولابد أن الحصان قد استرسل فى الكلام عن بسالتـه فى الحرب ، اذ يرد عليه الثور بأن العديد من أدوات الحرب يصنع من جلده ٠ والغريب أن الأجزاء الباقية لاتنطوى على أي اشارة الى الخدمات التى يقدمها الطرفان المتنافسان للبشر ، فضلا عن أن الجزء الخاص بالفصل فى النزاع لم يعثر عليه ٠

يرجح الدارسون أن الحكاية لم تستمد من أصل سومرى ، لأن الحصان لم يكن قد عرف بعد فى المناطق الجنوبية من وادى الرافدين فى تلك العصور المبكرة ٠ لقد كان الحصان شيئا نادرا فى العصر البابلى القديم ، ولم يبدأ فى الانتشار على نطاق واسع الا فى أوائل العصر الكشى نتيجة لقيام الميتانيين (*) فى سوريا والمناطق الشرقية من آسيا الصغرى بتربيته والعناية الشديدة به ٠ (وقد نشر أحد الباحثين وهو الأستاذ ج٠أ٠ بوتراتز فى كتابه عن الحصان فى العصور المبكرة ، ١٩٣٨ مجموعة نصوص باللغة الحيثية تبين فن تربية الخيل وتدريبها ورعايتها ، وأثبت أن مؤلفها الذى يسمى « كيكولى » من أصل ميتانى ، كما نشر باحث آخر ، وهو الأستاذ أ٠ ايبيلنج ، مجموعة نصوص أخرى من العصر الآشورى الوسيط تحتوى على أصول تربية الخيول وتدريبها على جر العربات) ٠ وكل هذا يؤكد أن الحصان قد حظى فى ذلك الزمن القديم بمثل ما يحظى به اليوم من رعاية لايمكن أن يحلم بها الانسان ٠٠ ولذلك لم يكن من قبيل المبالغة أن يسرف الحصان فى هذه الحكاية فى التفاخر بمآثره ومزاياه ٠٠ وأخيرا فان الحكاية ترجع على أرجح الآراء الى العصر الكشى ٠ وسوف نقتصر على النسخ التى يمكن الخروج من نصوصها بمعنى مترابط على الرغم من الثغرات والفجوات والسطور الضائعة ٠٠ ونبدأ بالنسخة الأولى فنقرأ على وجه اللوح بعد ما يقرب من تسعة سطور مفقودة ما نصه :

٥ ــ انليل الملك ٠٠٠٠
٦ ــ دعوات ٠٠٠٠
٧ ــ سـمع و ٠٠٠٠

(*) أسس الميتانيون دولتهم فى شمال بلاد الرافدين ، وأخضعوا آشور وشمال سوريا فترة من الزمن ٠ هزمهم الحيثيون فى منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، ثم الآشوريون فى القرن الثالث عشر

٨ ـ نباتات ٠٠٠٠

٩ ـ جداول (٠٠٠٠) أنهـــار ٠

١٠ ـ للفرات (٠٠٠٠) وفرة ٠

١١ ـ فيضان مياهه (٠٠٠٠) دجلة ٠٠٠٠

١٢ ـ التى ارتفعت (٠٠٠٠)

١٣ ـ (وأزاحت) مروج الضفاف (وغمرت) الحقول ٠

١٤ ـ (واكتسحت) الروابى وأغرقت السهوب ٠

١٥ ـ (وجرفت) تربة السهل الى المنخفضات (والمنحدرات) ٠

١٦ ـ (وسيطرت) على المناطق الواطئة وسالت على الأراضى ٠

١٧ ـ (المساحات) غير المنزرعة الى مستنقعات ٠

١٨ ـ ونمت النباتات فى القصبة (والدغل) ٠

١٩ ـ وانشيق صدر الأرض البور ٠

٢٠ ـ وجعلت الكلأ يزدهر من أجل القطعان ، ووفرت الخصب والنماء

٢١ ـ صار الثور والحصان صديقين ٠

٢٢ ـ شبعت بطونهما بالعشب الزكى ٠

٢٣ ـ وفى غمرة اللذة انخرطا فى الجدال ٠

٢٤ ـ فتح الثور فمه وخاطب الحصان المجيد فى المعارك ٠

٢٥ ـ « عندما أنظر حولى ، أجد أن فألى يبشر بالخير ٠

٢٦ ـ فنصيبى من الكلأ موفور من بداية العام الى نهايته ٠

٢٧ ـ لقد جاء الفيضان الطامى مبكرا ، وتجمعت الميـــاه السائلة من أعمـــاق الأرض ٠

٢٨ ـ اكتسحت مروج الضفاف ورويت التربة ٠

٢٩ ـ وجرفت (تربة) السهل الى المنخفضبات ومن فوق المنحدرات ٠

٣٠ ـ وأزاحت الروابى وغمرت الحقول بالمياه ٠

٣١ ـ وسيطرت على المناطق الواطئة وأغرقت السهول ٠

٣٢ ـ أخذ مخصب (البرارى) (*) يحرث الأرض التى لم تفلح ٠

٣٣ ـ والعامل الصناع ٠٠٠٠٠

٣٤ ـ ان عجولنا تثب وتنتظر (٠٠٠٠)

٣٥ ـ لكن الحصان ، الذى لاعلاقة له بالسهل ، يطأ الأرض بخيلاء (٠٠٠٠)

٣٦ ـ غير نفسك ، وابتعد عن (٠٠٠٠٠)

٣٧ ـ تقـــدم ٠٠٠٠٠

٢ ـ قدرى وقدرك ٠٠٠٠

(*) تسمية شاعرية للمحراث ٠٠

٣ ـ النحاس القوى الذى يشق (٠٠٠٠)

٤ ـ لباسى يشبه الثوب (٠٠٠٠٠)

٥ ـ بدونى لا (يسرع ؟) العداء (٠٠٠٠)

٦ ـ ولا الملك ، والحاكم والكاهن ، والأمير يسيرون على الطريق (٠٠٠٠)

٧ ـ فتح الثور فمه مخاطبا الحصان (المجيد فى المعركة) ٠

٨ ـ أأنت وحدك (القوى الجبار) ٠٠٠٠٠ ؟

٩ ـ ما فى معركتك (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ اننى أضع اللمسات الأخيرة فى العربة الكاملة ، و ٠٠٠٠ عدتها ٠

١١ ـ بجلدى يتغطى ال (٠٠٠٠٠)

١٢ ـ وبجلدى يتغطى ال (٠٠٠٠٠)

١٣ ـ سهام المحارب ، والجعبة (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ الرماح الضاربة تحمل (٠٠٠٠٠)

١٥ ـ فئوس المعركة التى (يمسك بها) سيدك (٠٠٠٠٠)

١٦ ـ انك لاتستطيع ان تبصر الطريق ، (فأنت كال ٠٠) ضعيف متهالك ٠

١٧ ـ عيناك تحدقان ، ولكنك لا (٠٠٠٠٠)

١٨ ـ وأنت لاتقطع الطريق ، فعلى الزمام (٠٠٠٠٠)

١٩ ـ فتح الحصان فمه وقال مخاطبا (الثور الجليل)

٢٠ ـ عندما أطلق الصهيل (٠٠٠٠)

٢١ ـ فئوس المعركة (٠٠٠٠٠)

٢٢ ـ الأســـلحة (٠٠٠٠٠)

٢٣ ـ ٠٠٠٠ التى تطرح أرضا (٠٠٠٠٠)

٢٤ ـ ٠٠٠٠ قلب أسد (٠٠٠٠٠)

٢٥ ـ عند مخاضة نهر (٠٠٠٠)

٢٦ ـ على الطريق (الممتد) فوق الجبال (٠٠٠٠٠)

٢٧ ـ تكون متعبا ، أيها الثور ، وقيد (٠٠٠٠٠٠)

٢٨ ـ فى أداء مهمتك لايصمد (٠٠٠٠٠)

٢٩ ـ علفك من النخالة ، والأرض (فراشك)

٣٠ ـ كيف يمكنك أن تنافس الحصان ؟ ٠٠٠٠

٣١ ـ فتح الثور فمه وقال مخاطبا (الحصان ، المجيد فى المعركة) ٠

٣٢ ـ « أما عن القيد الذى ذكرته (٠٠٠٠٠)

٢ ـ النسخة الثانية :

٩ ـ دموعه تنسكب كالماء من زق ٠

١٠ ـ ٠٠٠٠٠ الحصان ، ٠٠٠٠٠ جدير بالتكريم (والتبجيل) ٠

١١ ـ لكنك أنت والحمار تتحملان السخرة •
١٢ ـ •••• طريق •••• تقرب •••• »

١٣ ـ فتح الثور فمه وقال مخاطبا الحصان ، المجيد فى المعركة •
١٤ ـ (•••••) رجل لايعتمد عليه

٣ ـ النسخة الثالثة :

٢ ـ (•••••) الثور نفسه (•••••)
٣ ـ الشهر (الأول) ، والثانى ، والثالث •
٤ ـ (••••) الحب يتفتح ، وال (••••) يرتوى •
٥ ـ (•••••••)
٦ ـ ••••• مقدس فى نظر الآلهة (••••)
٧ ـ (••••) يباركوننى بدعواتهم الطويلة عندما أسقط صريعا (ويضحى بى) •
٨ ـ ••••• لا أنكفىء على وجهى فى الحر » •
٩ ـ فتح الحصان فمه وقال (مخاطبا) الثور الجليل •
١٠ ـ « أنا (••••) وأخطو على رصيف من الآجر المحروق (*) •
١١ ـ (بالقرب من) الملك والمشير يقع مربطى •
١٢ ـ (والسياس) يقدمون (لى) النباتات وخضار الأرض •
١٣ ـ (••••) ويعنون بموردى البديع (**) •
١٤ ـ (••••) ويقطع العشب الشهى قطعا صغيرة •
١٥ ـ (••••) فائق ، حصة مخصوصة للمهر •
١٦ ـ ولحمى لا يؤكل (••••)

هـ ـ حكاية الثعلب

كان من الطبيعى أن لايغفل أدب الحكمة البابلية فى روايته للحكايات الخرافية على لسان الحيوان موضوع الثعلب ، فهو الموضوع الأثير فى كل مكان وعند كل الشعوب • ويحتمل أن يكون سكان وادى الرافدين قد تناولوا هذا الموضوع فى سلسلة من الحكايات التى لم يتبق منها الا كسر وشذرات متفرقة لاتخلو من التكرار هنا وهناك ، بلغ مجموعها ثلاث عشرة كسرة هى فى رأى الدارسين أجزاء من مؤلف كبير تعذر عليهم حتى اليوم أن يرتبوا قطعه فى نظام متفق عليه أو ان يستخلصوا منه الخيط المتسق للأحداث • وترجع احدى هذه القطع الى العصر البابلى المتاخر ، كما تعود اثنتان منها للعصر الآشورى الأوسط وتسع للعصر الآشورى المتأخر •

وعلى الرغم من المادة الشحيحة المتشتتة التى لم يجمع العلماء على ترتيب أجزائها ، ومن احتمال أن تكون هذه المادة بقايا من مجموعة من الحكايات التى تدور حول دهاء

(*) او الطابوق .
(**) أو النبع البديع الذى أشرب منه •

الثعلب ومكره الذى ظل على الدوام مضرب الأمثال ، فقد يمكن تتبع مضمون الحكاية ـ من خلال النصوص التى نقدمها على الصورة المؤقتة التالية :

١ ـ تبدأ الحكاية بشكوى الثعلب للاله « انليل » من القحط والجفاف الذى نزل بالأرض وأهلك الزرع والضرع · ويبدو من بعض الكسر أن انليل هبط الى الأرض ليفتش أحوالها ، وأنه هو الذى أمر بتسليط الجفاف عليها عقابا لهـا ولسكانها على الفوضى التى انتشرت فيها ولم يجد وسيلة للقضاء عليها الا بالقضاء على الحياة نفسها · وربما يكون هذا الموقف كله ، أو شيء آخر لا نعلمه على وجه التحديد ، هو الذى أدى الى المناظرة التى يشترك فيها الذئب والكلب مع الثعلب ، مع تدخل الأسد عدة مرات بصورة غامضة ·

٢ ـ يوجه الأسد عبارات التهديد ويشرع فى وضعها موضع التنفيذ · والظاهر من بعض النصوص المتفرقة أنه يمثل قوة تدمير لايمكن الوقوف فى وجهها ، وربما كان كذلك رمزا معبرا عن الغضب الالهى على التعدى على الحقوق ـ خصوصا حق الملكية الذى يتمتع به الأسد غير منازع ! ـ وأداة لاقرار القانون والعدل ، والحد من خداع بعض المخلوقات ومكرها ، وعلى رأسها الثعلب بطبيعة الحال ·

٣ ـ يشكو الثعلب للذئب من أنه قد ضلل به وأكره على المشاركة فى مهمة معينة · وعندما يظهر الكلب يتوارى الثعلب والذئب فى جحرهما ، وينطلق الكلب فى التفاخر بقوته والتباهى بأمانته وثقة الناس بحفاظه على العهود وحراسته للبشر والأغنام ·· وينهى الكلب حديثه بالاشارة الى جرائم الذئب ، التى يسانده فيها الثعلب ، والتهديد بالانتقام منهما ·

٤ ـ يرد الذئب بلهجة شديدة التواضع والتملق للكلب الذى يشـيد بقوته · وهنا ينبرى الثعلب للرد على الذئب وتوجيه قائمة اتهامات طويلة اليه : من خيانة الصديق ، واثارة الفتن ، والتعدى على أملاك الأسد · ويتبع ذلك حديث للكلب تتعذر قراءته ·

٥ ـ يعود الكلب الى الضرب على طبلة الادعاء ، فيعدد مآثره و « بطولاته » فى حراسة الحياة والملكية فى الريف والمدينة ، وزعامته لفريق من ذكور الكلاب واناثهـا لإيقاف أعمال السلب والنهب التى يقترفها الذئب والثعلب · ويضيف الكلب الى ذلك أن القط والنمس كليهما يعيشان فى خوف منه · وهنا يتدخل الذئب فيعتب على الكلب لأنه لايقوم بدوره الطبيعى ، على الرغـم من أن نسبه يتصل بالنار ·· والواقع ان هذه الاشارة الى اتصال نسب الكلب عن طريق أمه بالنار أو باله النار مسألة يكتنفها الغموض ، وربما كان لها أصل أسطورى غير معروف· ولا يكفى أن نفسر القول بأن النار هى أم الكلب وأن اخوته هم ألسنة اللهب التى تضيء ظلام الليل ـ لايكفى أن نفسره بأنه مجرد صـورة بلاغيـة أبدعها الخيال الشعرى ، لأنه يرد على لسان الذئب الذى يعود الثعلب فيتهمه باشعال النار فى الأشياء · واذا اتخذنا النار رمزا للتدمير والتخريب ، فكيف يقال هذا على لسان الذئب فى معرض نفاقه للكلب ؟ أم أن النار لاتزيد عن كونها اشارة الى النشاط الفائق الذى يدعيه الكلب لنفسه ؟

٦ ـ يرد الثعلب على الذئب بالدفاع عن نفسـه وعن أبويه ، ثم يشرع مخلوق غير معروف فى الكلام عن الافتراء والتزوير ، يتبع ذلك حديث الكلب عن الهجمات التى تتعرض لها الحيوانات الأليفة ، وذلك بعد انتهاء متكلم مجهول من كلامه ·

٧ ـ ويأتى مشهد حكم أو محاكمة أمام اله الشمس والعدل شمش ، فيلح المتكلم ـ ويحتمل أن يكون هو الذئب ـ على الاله ألا يترك الثعلب بغير عقاب • ويرد الثعلب بالدفاع عن نفسه ، ويبدأ فى حديث موجه على أغلب الظن الى الذئب •

٨ ـ ونسمع الأسد وهو يهدد الثعلب الذى يتملقه ويحاول أن يتقى شره •

٩ ينكر الذئب ـ وربما كان الأرجح هو الثعلب ـ تهمة الهجوم على الحيوانات الأليفة ، ويتهم الكلب بالافتراء عليه كذبا ••

١٠ـ يبدأ متحدث مجهول فى ادانة الثعلب المكار ، مما يدفع الثعلب للدفاع عن نفسه •

١١ـ ويرجع الكلب للدق على طبلة الادعاء والتفاخر بقوته ، ويهاجم الثعلب والذئب معا فيرد عليه الأخير •

١٢ـ ويأتى كلام (ربما قيل على لسان الثعلب) يتبعه الرد عليه •

١٣ـ وأخيرا يأتى اتهام الكلب للذئب والثعلب بالافتراء عليه وتشويه سمعته أمام شمش وانليل ، حتى لقد وصل بهما الأمر الى المطالبة بموته • وهنا يتكلم الذئب مع الثعلب •

١٤ـ وأخيرا يبدأ الثعلب فى تقديم فروض الصلاة والعبادة للاله انليل فى معبده فى نفر (نيبور) مع الخاتمة التى تنتهى بها حكاية الثعلب ـ أو حكاياته ـ التى تستند طرافتها الى قدرته على الخروج منتصرا من المآزق التى دبرت له والتهم التى كيلت اليه ، حتى لو كلفه الأمر أن يتجه ـ فى صحبة الذئب الذى ينقلب عليه فى بعض الأحيان كما ينقلب هو نفسه عليه ـ الى شمش وانليل لعرض حالته على الأخير ومطالبته بتخليصه من الكلب واصدار حكمه عليه بالموت ••

وفى النهاية نستطيع أن نقول ان حكاية الثعلب البابلية لاتكتفى بمحاكاة النموذج السومرى ، وانما تطوره تطويرا أساسيا • يدل على هذا أنها لاتلتزم بالخطوات المرعية فى ذلك النموذج ، من البدء بمقدمة أسطورية تنتقل منها الى المناظرة وتختتم بالقرار الفاصل من الآلهة • والأمر المحير فى هذه الحكاية أنها لاتدين الثعلب المعروف بايذائه للانسان فى حيواناته الأليفة ، وانما تقسو على الكلب المعروف بوفائه له ومحافظته على أملاكه وأغنامه •• فهل كان هدف الكاتب الشعبى المجهول هو ابراز مكر الثعلب وحيله البارعة ، حبا فى الدعاية والسخرية لا فى العبرة والموعظة ؟ أم أن المقصود من الأمر كله هو اظهار مهارة الكاتب فى تدبيج العبارات الدقيقة وخلق المواقف المثيرة لحمل جمهور القراء أو المستمعين على التأمل والتفكير ؟

وأخيرا فان زمن تأليف الحكاية يمكن أن يقع فى العصر البابلى القديم ـ بما لايبعد عن عهد السلالة البابلية الأولى ـ ولا يتأخر عن العصر الكشى ، كما أن الحكاية نفسها ترتكز من الناحية الفنية والأدبية على تراث ثقافى حظى فيه موضوع الثعلب بالاهتمام وتعددت أشكال صياغته سواء فى أدب المناظرة والأمثال عند السومريين أو عند البابليين والأشوريين ••

واليك نصوص النسخ المختلفة كما رتبها وحققها الأستاذ لامبيرت ، مع العلم بأن الانتقال الى ترقيم جديد يدل ـ كما سبق القول ـ على الانتقال من وجه اللوح الى ظهره :

(أ) النسخة الأولى :

٢ ـ عندما (٠٠٠٠٠)

٤ ـ حبس المطر عن البلاد (٠٠٠٠)

٦ ـ قال الثعلب كلمة ٠

٧ ـ « (لينزل ؟) المطر على البلاد ليوم واحد ، المطر ٠٠ »

٩ ـ الثعلب الذى استولى الغضب على قلبه (*) (قال كلمة) لانليل ٠

١١ ـ « يا سيدى انليل ، لاتخرب ما خلقت !

١٣ ـ ان أعدائى بغير استثناء قد تصالحوا (٠٠٠٠)

١٤ ـ أولئك الذين يكرهوننى (٠٠٠٠) قدمك

٢ ـ ٠٠ معلم (٠٠٠٠)

٣ ـ (سوف) أقوم (**) ٠٠٠٠ سوف أقوى (٠٠٠٠)

٤ ـ (سوف) أقبض على رقبته ، (وسوف أخنق) حلقه ٠

٥ ـ (سوف) ٠٠٠٠ رأسه فلا يستطيع أن يرفع (٠٠٠٠٠)

٦ ـ (سوف) ٠٠٠٠ أذنيه وأقتلع عينيه ٠

٧ ـ (سوف) ٠٠٠ فى موضع مهجور ٠

٨ ـ (سوف أسلمه) لأيدى الأسود الجائعة ٠

٩ ـ وستمزق الأسود الجائعة لحمه ٠

١٠ ـ ٠٠٠٠ فى حضرة شمش ٠٠٠٠ العابد ٠٠

١١ ـ الأسد الجليل (طرحه أرضا) و ٠٠٠٠٠ فوق ٠٠٠٠٠

١٢ ـ (قبض) على رقبته (وخنق) حلقه ٠

١٣ ـ ٠٠٠٠٠٠رأسه فلم يستطع أن يرفع ٠٠٠٠

(ب) النسخة الثانيـــة :

٢ ـ (٠٠٠٠٠) يجرى ، وهو مع نفسه (٠٠٠٠٠)

٣ ـ (٠٠٠٠٠) شيطان يدمر أطراف ٠

٤ ـ (٠٠٠٠٠) لو كنت عرفت لما خرجت ، ولبقيت فى جحرى ٠

٥ ـ ٠٠٠٠٠٠ حياتى الغالية ٠
مرة ٠٠٠٠ وثانية ٠٠٠٠

٦ ـ سألت ٠٠٠٠٠٠٠
مثل نصيب (خالص) ، نصيبى (*) (٠٠٠٠٠)

٧ ـ وقد رحلت الآن وأبقيت على حياتك ٠

٨ ـ وسوف أقدم أضحية مع كل أهلى وذريتى ٠

(*) حرفيا : قال الثعلب فى غضب قلبه ٠٠

(**) الكلمـة الانجليزية تفيد كذلك معنى التنفيذ والقضاء على ٠

(*) او حصتى ٠

٩ ـ دعاهم ، الكلب ، والذئب ، و ٠٠٠٠٠
١٠ ـ بعد ذلك سيقطعون (كالثوم) ،
كالسحب التى (٠٠٠٠٠) العاصفة ،
١١ ـ كالأفراخ المطاردة ستدق قلوبهم » ٠
١٢ ـ دفعا بعيدا ودخلا جحورهما ٠
الثعلب انسل الى قاع جحره ٠
١٣ ـ الذئب جثم داخل جحره ٠
الكلب وقف حارسا على مداخل (جحريهما) وسعى ٠٠٠٠٠
١٤ ـ فتح الكلب فمه وهو ينبح ٠
ومخيفا لهما كان نباحه ٠
١٥ ـ انقبضت قلوبهما حتى أفرزا المرة (**) ٠
١٦ ـ « ان قوتى قاهرة ، أنا مخلب طائر « الزو « ، أسد حقيقى ٠
١٧ ـ أرجلى تعدو أسرع من الطيور المجنحة ٠
١٨ ـ عند (سماع) عوائى المخيف (تجمد) الجبال وتجف الأنهار ٠
١٩ ـ أقعد كالشحاذ أمام قطيع (الأغنام) ٠
٢٠ ـ وأنا المؤتمن على حياتها كالراعى ٠
٢١ ـ أكلف (بالقيـام) بالدورة المنتظمة فى الريف (المفتوح) وفى أماكن الشراب ، وأطوق الحظائر ٠
٢٢ ـ بصليل أسلحتى المخيفة أستأصل ٠٠٠٠٠
٢٣ ـ وعلى (صوت) زئيرى يلوذ الفهد ، والنمر ، والقط البرى بالفرار ٠
٢٤ ـ ويعجز الطائر عن التحليق ، ولا يشق سبيله ٠
٢٥ ـ حظائرى لا (يجرؤ المتلصص) على نهبها ٠
٢٦ ـ ٠٠٠٠٠ لقد أثار الذئب غضبى ٠
وأحضر (معه ؟) الثعلب حانث العهود ٠٠٠٠
٢٧ ـ سأسفك دماء حشودهم ، سأقضى على حياتهم ٠
٢٨ ـ ٠٠٠٠٠ اله ٠٠٠٠٠٠

١ ـ (سمع) الذئب كلمة الكلب
واستولى الخوف على قلبه ٠٠٠٠
٢ ـ « ٠٠٠٠٠ أيها القوى (القادر) ، يامن وهبت (الشـــدة) والبأس ، أيها العداء السريع ٠
٣ ـ (٠٠٠٠) شريكه ، الذى ٠٠٠٠ كل ٠٠٠٠
٤ ـ معك يوجد (٠٠٠٠) أنت يامن ٠٠٠٠
٥ ـ (٠٠٠٠) فى شبكتك يقع الخفيف والسريع (٠٠٠٠)
٦ ـ (تجلس مثل اله ، مرتديا ثوب الرهبة والهيبة
بلا نســـل (٠٠٠٠٠)

(**) اي الصفراء او المرارة ٠

٧ ـ قبضتك على (أطفالى) قاسية •
رعبك المخيف (•••••)

٨ ـ أنا (•••••) اطلاق سراحهم ، لقد خبرت قبضتك •
الثعلب أرسلنى (•••••)

٩ ـ جعلنى أتوجه صـوب بوابة الكلب (*) ، الذى يطـارد (الحيوانات) المتوحشـة •

١٠ ـ ان رعبك المخيف ، الذى يفزع منه الصـغار فى بيتى على الدوام ، لايخطئنى (أيضا) •

١١ ـ (و) الخوف منك ينتابنى من أمام ومن خلف » •

١٢ ـ رد الثعلب ، وهو يبكى بكاء مرا •
وقد ضاق قلبه ، وانسكبت دموعه •

١٣ ـ (و) خاطبهم قائلا ، « انت ، أيها الذئب ، صورة (مجسدة ؟) للطعن فى الظهر (**) •

١٤ ـ شرير ، يقطع رقبة صديقه (***) •

١٥ ـ لم تشعل النار فى حقل (القصب) الملتهب •• ؟

١٦ ـ ترسل الدخان من الدغل الجاف ؟

١٧ ـ تحرق ••• آبار القار ؟

١٨ ـ تصب لهيب القلوى فى تنور الفخار ؟

١٩ ـ •• لقد راق للكلب أن يرفع قضية ضدى •

٢٠ ـ هذا هو حكم الاله ، « دع الكلب (•••••) شره •

٢١ ـ (دعه) يسفك دم الأعداء ويقتلهم بأسلحته » •

٢٢ ـ لقد لمست أملاك الأسد (•••••)

٣٢ ـ لم تثقل همى ، تافه (****) (•••• ؟)

٢٤ ـ فتح (الكلب) فمه وهو يتكلم •
وقد أخافهم نباحه •

٢٥ ـ (وانقبضت) قلوبهما حتى أفرزت المرة •

(ج) النسخة الثالثة :

٣ ـ حيث يكون •••• أكون هناك (•••••)

٤ ـ (أنا)رقيب مدينتى (•••••)

٥ ـ (أنا) مزلاج سقاطة الباب وخابور الاغلاق •

٦ ـ (أنا ••••) عند رأس النائم •

(★) ربما كان المراد بهذه الصورة الشعرية هو فم الكلب المخيف ••
(★★) أو الغيبة والنميمة والافتراء كذبا وزورا وتشويه السمعة وسائر الوان الغدر •••
(★★★) حرفيا : يقطع حنجرته او زوره ••
(★★★★) او لماذا تزيد غضبى ••

٧ ـ (أنا ٠٠٠٠٠) عند حظائر القطيع و ٠٠٠٠٠

٨ ـ عندما ينقض الذئب على (٠٠٠٠)

٩ ـ عندما يتهور الثعلب (٠٠٠٠)

١٠ ـ أنظر ، سوف أفتح فمى (وسيتجمع) اخوتى ٠

١١ ـ اناث الكلاب المتلئلئة كالنجوم فى السماء (٠٠٠٠)

١٢ ـ بالرغم من أن القوى يجرح ويقتل (٠٠٠٠٠)

١٣ ـ (ستنهش ٠٠) اناث الكلاب مثل مشط الراعى (*) ٠

١٤ ـ وأنا أعرف كيف أقهر أجسادهم ٠

١٥ ـ ان القط البرى ينشر الأكاذيب ، (وهو الآن) جاثم فى جحره ٠

١٦ ـ (و) النمس (رابض ؟) فى المجارير (٠٠٠٠٠)

١٧ ـ (سمع) الذئب كلمة (الكلب) ٠

١٨ ـ فى طيش رد على (الكلب) قائلا ٠

١٩ ـ « أيها الكلب ، أمك التى حملتك هى النار ، وأبوك ٠٠٠٠

٢٠ ـ اخوتك (السنة) اللهب التى تضىء الليل (٠٠٠٠٠)

٢١ ـ غير أنك (٠٠٠٠٠) الماء ، (وهو) حياة الشعوب ٠

٢٢ ـ ان (أعمال) البطولة التى تعرفها ، أفضالك (٠٠٠٠)

٢٣ ـ انليل خلقك لتساعد (٠٠٠٠٠)

٢٤ ـ أما عنا نحن (٠٠٠٠٠)

٢٥ ـ ٠٠٠٠ (فقد) رأينا (٠٠٠٠٠)

٣ ـ رد « الثعلب وهو يبكى بكاء (مرا) ٠

٤ ـ آثار الغضب فؤاده (وانسكبت دموعه) ٠

٥ ـ خاطب (الذئب) قائلا ٠

٦ ـ « ان بوابة مدينة أبيك (*) وحنجرته (٠٠٠٠٠)

٧ ـ قد صاروا ضعافا و (٠٠٠٠٠)

٨ ـ انه يعرف الجحر ، فراش (٠٠٠٠)

٩ ـ جوانب الجحر (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ ان أبى لا (٠٠٠٠٠)

١١ ـ (و) أمى (٠٠٠٠٠) لحظائر الأغنام ٠

١٢ ـ لبن أرحم ٠٠ (٠٠٠٠٠)

١٣ ـ فى عشيرتك ، أيها الذئب ، ولد (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ الأب الذى أنجبك انتزع (٠٠٠٠٠)

(★) هو من فصيلة النباتات الشوكية ويسميه « المورد » أيضا بالديساسية ٠٠٠

(★) اى فم الذئب أو حنجرته أو حلقه ، وهو تكرار للصورة الشعرية التي وردت في السطر التاسع من ظهر اللوح الذي دونت عليه النسخة الثانية ٠٠

١٥ ـ (و) الأم التى حملتك ٠٠٠٠ (٠٠٠٠٠)

١٦٦ ـ وأنت ، سليلهما ، قد ٠٠٠٠٠

(د) النسخة الرابعـــة :

٦ ـ أبى (٠٠٠٠٠٠)

٧ ـ أمى (٠٠٠٠٠٠)

٨ ـ قوة أبى (٠٠٠٠٠)

٩ ـ جريت (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ فوق الحياة (٠٠٠٠٠٠)

١١ ـ فى ذلك الحين وقفت (٠٠٠٠٠)

١٢ ـ أنت تعرف اللص ، الساحر (**) ٠

١٣ ـ لقد تخلى عن شريعة الحق والباطل (***) ٠

١٤ ـ منذ أن ظهر الثعلب وأرسلنى ٠

١٥ ـ وضعوا ٠٠٠٠٠ فى الطريق عند قدمى ٠

١٦ ـ وأنا نفسى قد استدعيت بالأمر للمحاكمة ٠

١٧ ـ (الهى) شمش ، لاتدع الظالم يهرب من حكمك ٠

١٨ ـ دعهم يقتلون الحكيم ، الساحر ، الثعلب » ٠

١٩ ـ عندما سمع الثعلب هذا (الكلام) رفع رأســـه وأخذ يبكى (أمام) شمش ٠

٢٠ ـ انحدرت دموعه أمام أشعة شمش (*)

٢١ ـ « لاتستدعنى ، يا شمش ، فى هذه المحاكمة ٠

١ ـ من يهبط دغلى لايخرج منه ٠

٢ ـ لايفلت منه ليبصر ضوء الشمس ٠

٣ ـ من أنت ؟ ضعيف (تتجرأ) على المثول أمامى ٠

٤ ـ (بينا) قلبى يتميز غيظا ووجهى (يحتقن) شراسة ٠

٥ ـ سآكلك ولن أرثى (لك) ٠

٦ ـ سألتهمك دون مقاومة منك (٠٠٠٠٠) ٠

٧ ـ سأمتص دماءك ولن ٠٠ (٠٠٠٠٠)

٨ ـ سأمزق لحمك و (٠٠٠٠٠)

٩ ـ الثعلب يبكى (٠٠٠٠٠)

١٠ ـ يتلفت أمامه ووراءه (٠٠٠٠٠)

(**) أو المشعوذ ٠

(***) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه أمام شعاع شمش ٠٠

(*) حرفيا : جاءت أو ظهرت دموعه أمام شعاع شمش ٠٠

١١ ـ « أنت ، أيها الأسد (•••••)
١٢ ـ أيها الفاتح (المنتصر) •••••
١٣ ـ الوحش (•••••)
١٤ ـ الجبار (••••••)

(هـ) النسخة الخامسة :

٢ ـ (لم) أعض اللحم ، ولا مصصت الدم •
٣ ـ لم أمزق الجلد ، ولا سببت القرحة المؤلمة •
٤ ـ ••••• عدو ، وأنا مقيد •
٥ ـ ان كنت قد آذيت (أحدا) ، فسوف أتحمل العقاب •
٦ ـ (•••••) منذ أن أفترى الكلب على كذبا •
٧ ـ (•••••) أطفالنا ، مستقر الحقيقة (••••)
٨ ـ أنــا ••••• انليــل •
٩ ـ لم يعض اللحم ، ولم تمص الدماء •
١٠ ـ ••••• لم أعرض الحياة للخطر •
١١ ـ ••••• الأسنان حادة ••
١٢ ـ ••••• مقيد •••••
١٣ ـ ••••• ملء بكل أنواع اراقة الدماء •
١٤ ـ ••••• لى (أو منى •••)
١٥ ـ •••• مغلوب

(و) النسخة السادسة :

١ ـ ••••• ذئب (•••••)
٢ ـ أحشاء وأمعاء (•••••)
٣ ـ الحكم (*) (•••••)
٤ ـ فى فمه يوجد (•••••)
٥ ـ صدقنى ، ان تجديفه (•••••)
٦ ـ انك لاتعرف الحكيم (**) (•••••)
٧ ـ (ما) فى قلب الثعلب (•••••)
٨ ـ الثعلب هو لص الأرياف ، وهو المتلصص على (•••••)
٩ ـ انه يختبىء عن الراعى (***) (••••)
١٠ ـ يتخذ طريقه الى كل حظيرة (•••••)

(★) أو القرار والاتجاه •
(★★) أو العاقل ، والمراد به الثعلب •
(★★★) يحفر جحرا تحت الراعى ، وربما كان المقصود أنه يضلل الراعى •

١١ ـ يراقب اللص (الذى يسطو ليلا) ، ينظر الى ٠٠٠٠٠

١٢ ـ ٠٠٠٠٠ الراعى ٠

١٣ ـ ٠٠٠٠٠ يأخذ (٠٠٠٠٠)

١٤ ـ وفى ذلك الحين ٠٠٠٠٠ الثعلب الراعى ٠

١٥ ـ قال للصانع الحرفى : « ماذا (٠٠٠٠٠)

١٦ ـ ٠٠٠٠٠ الكلب الراعى (٠٠٠٠٠)

١٧ ـ أجاب الثعلب ، وقلبه يتميز غيظا ٠

١٨ ـ (٠٠٠٠٠) أصم (٠٠٠٠٠)

(ز) النسخة السابعة :

١ ـ (فتح الكلب فمه) وهو يتكلم ٠

٢ ـ أخافهما نباحه ٠

٣ ـ انقبض قلباهما حتى أفرزا المرة ٠

٤ ـ ٠٠٠٠٠ شر

٥ ـ الحكيم (٠٠٠٠٠)

٦ ـ القوى (٠٠٠٠٠) الظالم ٠

٧ ـ هو الذى يعفو عن (٠٠٠٠٠) الاساءة للعدل ٠

٨ ـ ٠٠٠٠٠ الجريمة ٠٠٠٠٠ الاهمال والارتجاف ٠

٩ ـ من يبقى على ولد وقح (فهو) لا يحقق رغبته ٠

١٠ ـ الشفقة تعقب الولد الجاحد (*)

١١ ـ ٠٠٠٠٠ القوى يسعى (الى فرض عقوبة) الضربة ٠

١٢ ـ المحارب المأسور يجد فى طلب الحكم ٠

١٣ ـ الثعلب والذئب اللذان يعضان أفضل اللحم ٠

١٤ ـ توصلا الى اتفاق وتوسلا الى شمش وانليل ٠

١٥ ـ وسعيا لايذاء الكلب ، راعبهما :

١٦ ـ عند هذا (الحد ؟) لاتترك الكلب يعيش ، دعه يموت ٠

١٧ ـ (لما) ٠٠٠٠ تملكه الغضب ، ولكن لم يلق ٠٠٠٠ بهما ٠٠ «

١٨ ـ عندما سمع الذئب هذا ٠

١٩ ـ كلم الثعلب (الجائم) فى جحره ٠

٢٠ ـ « ٠٠٠٠٠ صداقتك عاصفة ، أعصار ٠

٢١ ـ ٠٠٠٠٠ رعب

٣ ـ (٠٠٠٠٠) للأغنام ٠

(*) أو الذرية الجاحدة المجدفة ٠

٤ ـ (٠٠٠٠٠) القذف بألفاظ السوء ٠

٥ ـ (٠٠٠٠٠) خرج ودعا فى معبده « الباب » !

٦ ـ (٠٠٠٠٠٠) تومال (*) ، وأمة أوزوما ٠

٧ ـ (٠٠٠٠٠) افتحا لى ؟

٨ ـ (٠٠٠٠٠) دعونى أحضر للمعبد مشعلا وأبريقا ٠

٩ ـ (٠٠٠٠٠) لتطرح (؟) خلفكما ٠

١٠ ـ وسوف أضحى مع عائلتى لالهى انليل » ٠

١١ ـ (٠٠٠٠٠) الثعلب صلى لانليل ٠

١٢ ـ (٠٠٠٠٠) لم تورق ٠

١٣ ـ (٠٠٠٠٠) لم تنم ٠

١٤ ـ (٠٠٠٠٠) القائم بالصلاة يوهب الصحة ٠

(الشعـــار) (*)

١٥ ـ (لوح ٠٠٠٠) « عندما قام انليل بتفتيش الأرض ٠

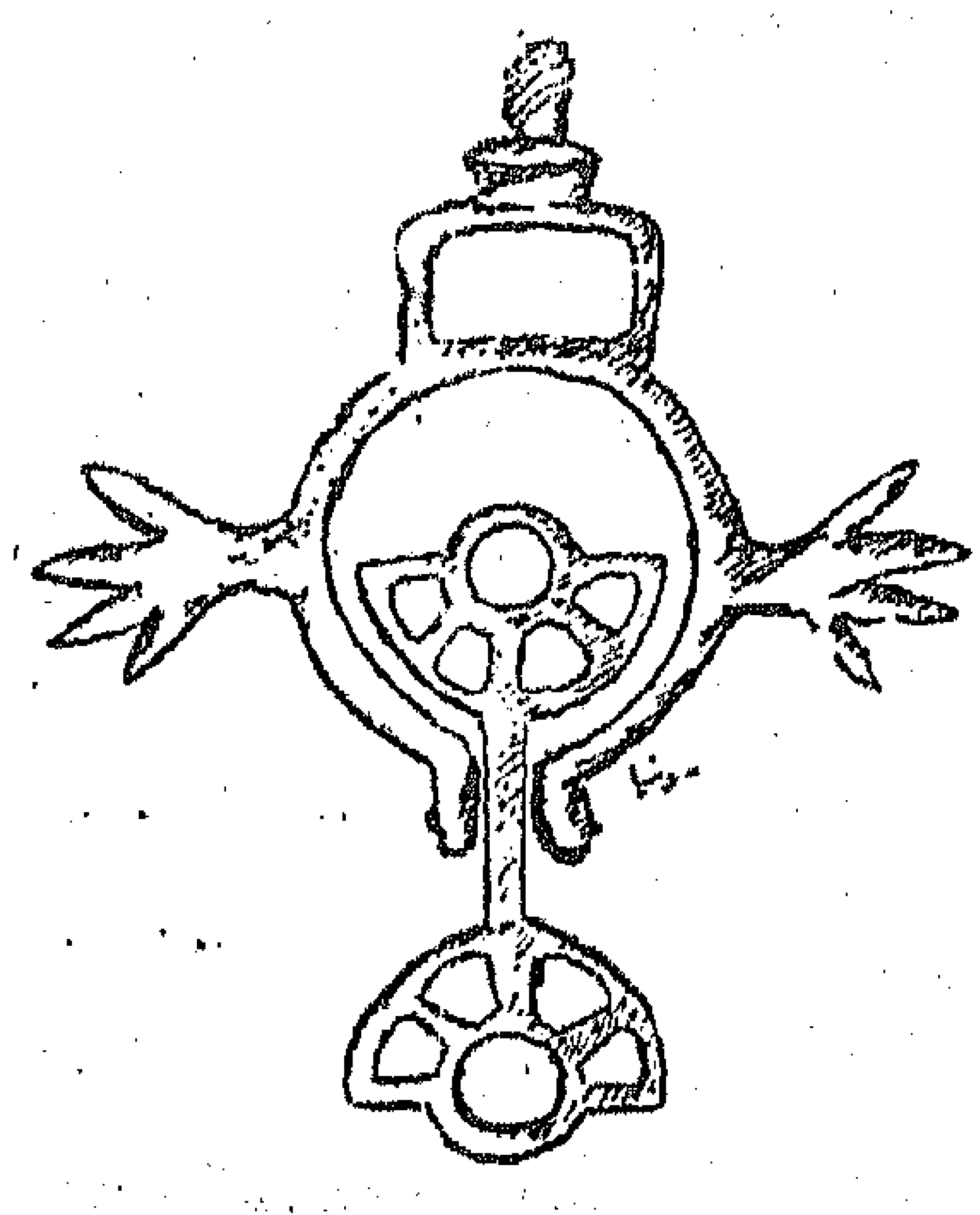
١٦ ـ (٠٠٠٠٠) أكمل ٠

١٧ ـ (طبقا لـ ٠٠٠٠) لوح كبير ، أصله من بابل ٠

١٨ ـ (٠٠٠٠٠) وفق نسخة محروقة ٠ هذه الوثيقة ملك
مردوخ ـ شومى ـ أوسور ٠

١٩ ـ (٠٠٠٠٠) نابو ـ نادين ـ ابرى سليل كودورانو كتب (هذه) ٠

٢٠ ـ (٠٠٠٠٠) عدد السطور ٠



(★) هو مزار الالهة ننليل ـ زوجة الاله انليل اله العواصف الجبار ـ فى مدينة نيبور (نفــر) السومرية ٠

(★) هو المثبت عادة فى الطرف الأسفل من الكتابة المدونة على اللوح : الطينى ، ويحمل بيانات النسخ واسم صاحب الوثيقة أو كاتبها والسطر الأول منها وعدد سطورها ٠٠٠٠ الخ (ويعرف فى اللغات الأجنبية بالكولوفون) ٠

الأشكال التعبيرية في المثل الشعبي

(تأمل في خصائص الصياغة)

د. وليد منير

لنقل ان المثل نوع « من التشبيه التمثيلي » أو من التمثيل التشبيهي ، فلن نذهب بعيدا عن أصل هيئته في الحالتين ، فهو ينهض على تمثيل الشيء وتصويره ، فيما يشير — كما يدل لفظه — الى نوع من المماثلة التي تبتغي التقريب والافهام ، فتجعل من المجرد محسوسا ومن الذهني عيانيا ملموسا ، أي أن عرض القيمة الاخلاقية أو الاجتماعية يتم في ضوء صورة متخيلة تقرن بين النظائر وتخلق نمطا خاصا من أنماط العلاقات بينها •

يقول تعالى : « ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتى أكلها كل حين باذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون • ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار » (*) • (ابراهيم ، آيات : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦)

ويقول أيضا : « ضرب الله مثلا عبدا مملوكا لا يقدر على شيء ومن رزقناه منا رزقا حسنا فهو ينفق منه سرا وجهرا هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون • وضرب الله مثلا رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شيء وهو كل على مولاه أينما يوجهه لا يأت بخير هل يستوى هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم • « النحل ٧٥ ، ٧٦ » •

وربما كانت « الحكاية الشعبية » أقرب الى المثل بهذا المفهوم • فهي تبسط الحكمة في نسيج قصصي ، وتربطها بالفعل والشخص والتحول في السياق • ولكن المثل الشعبي ، كما عرفناه ، انما ينزع نزوعا آخر ، اذ يبلور الحكمة في ملفوظ خالص ، مختصر ، ومقطر • انه يكثف عنصر السرد التفصيلي في القصدية النهائية لهذا السرد ، ويلتقط دون التفاف بؤرة المعنى — يلتقط النواة المركزية تاركا ما حولها •

المثل الشعبي اذن يجرد الحدث event من أفعاله actions وشخوص فاعلية actors لينفذ مباشرة الى جوهره ، الى الدلالة الأخيرة ، ويحولها الى قانون •

ولما كان عليه أن يستبدل فاعلية العرض والتمثيل بفاعلية أخرى يقوم عليها فعل التكثيف ، فقد كانت (**المفارقة**) بمستوياتها المتدرجة محورا

أوليا لتشكيله ومناطا بادئا لتأثيره في كثير من الأحيان . كما كان (**الجناس الصوتي**) أو السجع بعدا ثانيا من أبعاد هذه الفاعلية . وثالثا فان **التناسب النحوى** فى الوحدة التركيبية للجملة ، وهو ما يتجلى فى نمط التكرار والتوازى ، بعد لافت ومهم فى طبيعة الصياغة .

١ – المفارقة :

تنطوى طبيعة المفارقة على معنى من معانى التضاد ، ومعنى من معاني الازدواج ، ومعنى من معاني التبادل بين الخفى والواضح .

وقد عدد « دى . سى . ميوميك » فى كتابه المفصل عن (المفارقة) أشكالا مختلفة منها . واجتهد اجتهادا واضحا فى رصدها وتصنيفها . بيد أننى أتساءل : أى نوع من المفارقة ، ذلك الذى ينطوى عليه المثل السائر ؟ هل مفارقة اللفظ ؟ هل مفارقة الفعل ؟ هل مفارقة الحال ؟ قد نستطيع أن نصل الى اجابة مقنعة اذا قمنا أولا بفهم الدلالات المتعددة للمفارقة التى يحتويها هذه المثل . فهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة عدم التناسب** » :

* سبع صنايع والبخت ضايع .
* أقرع ونزهى .
* بعد ما شاب ودوه الكتاب .
* حسنة وانا سيدك .

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاستحالة** » :

* العين ما تعلاش على الحاجب .
* ايد لوحدها ماتسقفش .

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاتاحة** » :

* لو كانت الأسامى بفلوس
كانوا سموا الأعمى فانوس .
* اللى معاه قرش محيره
يجيب حمام ويطيره .

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة التعاكس** » :

* فى الوش مراية
وفى القفا سلاية .
* قلبى على ولدى انفطر
وقلب ولدى على حجر .
* يخلق من ضهر العالم فاسد .

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة المجاوزة** » :

* اعمل الخير وارميه البحر .
* علشان الورد ينسقى العليق .

وهناك ما يمكن أن نسميه « **دلالة الاستبدال** » :

* ضل راجل ولا ضل حيط .
* حمارتك العرجا تغنيك عن سؤال اللئيم
* نص العمى ولا العمى كله .

وفى الوسع بالطبع تصنيف مجموعات أخرى من الدلالات المتنوعة . بيد أن المجموعات الست المقترحة سابقا تكفى لاعطاء صورة عامة لفهم مستويات المفارقة فى المثل الشعبى واستيعاب ظلالها .

ومن هنا نستطيع القول ان (المفارقة) التى ينطوى عليها المثل الشعبى هى مفارقة (التقاء ماضى الخبرة بحاضر التجربة) ، أى أنها مفارقة (الاحالة) ، فالمثل يضرب للتدليل على معنى موقف آنى يتعرض له الفرد فلا يفعل الا أن يحيل هذا الموقف على الخبرة الماضية للجماعة الشعبية ليعيد انتاج الدرس المستخلص فى سياق جديد ، مشيرا الى عنصر التشابه المشترك بين مضمون الوقائع السابقة وبين مضمون الواقعة الجديدة . وكأن المثل الشعبى يدمج اللحظة الذاتية فى نسيج التاريخية الكلية للجماعة فيتبدى بوصفه وسيطا مفهوميا بين لحظتين : لحظة الذات الحاضرة ، ولحظة المجموع الغابرة . وهو بوصفه (حكمة) انما يتعالى على نسبية الواقعة الفردية فى الآن والهنا ليردها الى نموذجها العام والشامل الذى ينتظمها فى حركة دائرية عبر الزمن الكلى . المثل الشعبى هو التجلى الخالد لمطلقية التجربة ، ولديمومتها . وهو الانحياز لصالح الثابت فى الخبرة الاجتماعية على حساب المتغير فيها . وتنبع هذه المفارقة فى الأساس من فلسفة خاصة لرؤية الكون والانسان والعالم ، كامنة فى الوعى أو اللاوعى . وهى مفارقة تعبر عن آلية الاحتكاك بالواقع ونمط الاستجابة له على صعيد ممارسة

الوجود ، ولكنهـــا تلتئم فى نسيجها بخيوط المفارقات الصغرى على صعيد الحال والفعل والكلام وتنظم أطرافها (الورد/العليق ، مراية/سلاية ، الشحاذ/السيد ، الشيب/بداية التعلم ، تعدد المواهب/سوء الحظ) • وتســـاوى الطرفين المتناقضين أو افضاء أحدهما الى الآخر أو اجتماعهما فى سياق واحد هو الذى يولد المفارقة الصغرى التى تشى بالتضاد الصريح فى أكثر مظاهره حدة ومباشرة • وقد يندرج هذا التضاد فى مستوى أقل نتوءا وصرامة فيأخذ شكلا ضمنيا لا ينتج بالضرورة دلالة عدم التناسب أو دلالة التعاكس (وهما أبرز دلالات المفارقة حدة) وانمـــا ينتج دلالات أخرى كالاستحالة (ايد لوحدها ماتسقفش) والاتاحة (لو كانت الأسامى بفلوس كانوا سموا الأعمى فانوس) والمجاوزة (اعمل الخير وارميه البحر) والاستبدال (ضل راجل ولا ضل حيط) •

وتعمل السخرية والحسرة والعجب والمعارضة ، بوصفها وسائل تعبيرية تفضح الخلفية السيكو ــ سوسيولوجية للقول ، على ابراز المفارقة الكامنة ، وتأصيلها ، وتعميق تأثيرها فى غير حالة •

٢ ــ الجناس الصوتى :

التسجيع هو العنصر السمعى الذى يجعل للملفوظ الشفاهى تأثيرا أكبر وأشد فاعلية فى حافظة المرء ، وهو نتيجة لتشديده غالبا على طرفى التضـــاد ، انما يحفظ للازدواج الذى تتسم به المفارقة موقعه الدائم فى الذاكرة ، ويجعله سهل الاستدعاء مرة بعد أخرى •

* لبس البوصة تبقى عروسة •

* اجرى جرى الوحـوش غـير رزقك لم تحوش •

* يا جحا عد غنمك : واحده قايمة وواحدة نايمة •

وان لم يحفظ الجناس الصوتى الازدواج المقصود فى عملية المفارقة عن طريق تأكيد طرفى التضاد ، فهـو يحفظه بطرائق أخرى أبرزهـــا التناسب التركيبى أو التعادل الموقعى بين بعض الحروف والكلمات فى شطرى الجملة •

* قفة لها ودنين ــ يشيلوها اتنين •

* من خرج من داره ــ أتقل مقداره •

* يا مآمنة للرجال ــ يا مآمنة للميه فى الغربال •

* اللى معاه قرش محيره ــ يجيب حمـام ويطيره •

الجناس الصـــوتى أيضا يفترض (الوقف) مرتين • وهو بهذا يعطى مجالا نفسيا للتردد بين قطبى التضـــاد الشكلى الذى ينطوى على تماثل مضمونى • وهذا التردد يبدو ممتعا على مستوى التأمل الصـــورى كما يبدو مشبعـــا كذلك على مستوى اللواك الصوتى ، مما يفضى الى نوع من أنواع التوحد بالملفوظ ، واستعادته ، وتكراره ، واستطابة تصاديه • بذلك يمثل المقول تيارا باطنا فى النفس تسهل استثارته وقت الحاجة • وقد تكون هذه الفاعلية النفسية للتأثير الصوتى هى أحد الميكانيزمات الدعائية الحديثة التى وظفتها اعلانات التلفاز لترويج السلع الاستهلاكية بين الجماهير مما يدل على تأصل الاستجابة الجماعية لهذا اللون من التوصيل البلاغى •

الجناس الصوتى من جهة ثالثة يجرح نثرية النثر ، ويخرج بنظام الكلام العادى عن عاديته ، ويرقش الحوار المتبادل بين اثنين فى لغة غير موقعة بايقاع مقصود عن طريق المثل المضروب ، المثل الذى يمثل (تركيبا مسكوكا) داخل تركيبـات الكلام ذاته •

٣ ــ التناسب النحوى :

أشار « جاكوبسون » الى (التوازى) بوصفه احدى الخصائص النحوية للشعر • بيد أنه يعد أيضا بعدا من أبعاد الفاعلية الصياغية فى المثل الشعبى • ويقصد بالتوازى تكرار الصيغة الصرفية للجمله فى شكل سياقى متتابع • ويلحظ نظام التوازى كذلك فى أنماط فنيـة أخرى كالحكاية الشعبية (وقد أشار « جاكوبسون » نفسه الى ذلك فى مقاله المشهور عن شعرية النحو ونحوية الشعر) كما يلحظ فى بنية التعبير الأسـطورية التى تحتويها أسفار التكوين والطوفان والفردوس المفقود البابلية والآشورية والعبرية القديمـة •

ويخلق التوازى نوعـا من التعادل الصـــوتى المتبادل بين الوحدات اللغوية لأنه ينبع أساسا من

تكرار الصيغة الصرفية ، ويعد شكلا من أشكال « لذة اللعب » فى الكلام ، كما يشبه ما يسميه البلغاء القدماء « رد العجز على الصدر » ، ويؤدى أحيانا الى ما يمكن أن نطلق عليه (التبادل المضمونى) سواء عن طريق « التقابل » أو « التناظر » فيما يؤدى أيضا الى ما يعرف باسم (التداعى) . بيد أن (التوازى) فى المثل الشعبى يتم بشكل مشطوف ومكثف ومسنون لأن المثل لا يجاوز وحدة كلامية واحدة أو وحدتين من الكلام ، ولأنه ينزع الى بلورة ما فى الحكاية أو المقطوعة النصية من دلالة جوهرية فى أقل مساحة ممكنة من التعبير .

لننظر :

حرف عطف

* فى الوش مراية و فى القفا سلاية

جار + مجرور + اسم

جار + مجرور + اسم

* السلف تلف و الرد خسارة

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

حرف عطف

* ان سرقت اسرق جمل و ان عشقت اعشق قمر

أداة + فعل شرط + أمر + مفعول

أداة + فعل شرط + أمر + مفعول

نفى

* قيراط حظ ولا فدان شطارة

مضاف + مضاف اليه

مضاف + مضاف اليه

* البانى طالع و الفاحت نازل

مبتدأ + خبر مبتدأ + خبر

حرف عطف

و (التناسب النحوى) فى المثل الشعبى من أبسط صور التناسبات النحوية كما رأينا . وهو ما يتوافق مع المضمون العميق لبساطة الحكمة ، وما يسهم فى محو أى شكل من أشكال التعقيد فى آلية التلقى ، وما يؤكد أخيرا تأكيدا واضحا موضوع التقابل أو التناظر ويبرز أطرافه فى غير جهد .

التناقض والمعنى :

تتنوع أشكال التعبير وخصائص الصياغة تنوعا ملحوظا فى المثل الشعبى ولكنها تتوحد تحت شرط التكثيف والاختزال . أما المعانى المختلفة التى تقصد اليها الأمثال ، وتسوقها فى شكل حكمة قاطعة فهى تتناقض أحيانا تناقضا لا لبس فيه . فما مصدر هذا التناقض ؟ وما تفسيره ؟

اذا كان الشكل يصوغ المعنى ، فان المعنى يصوغ الواقع والتجربة . وربما كان تقاطع المعانى وتناقضها فى فضاء التمثل اللفظى للوقائع والتجارب تعبيرا عمليا حكيما عن مجموعة المتغيرات فى منظومة الثبات الكلية ، واشارة لامحة الى النسبى والمنقطع فى الدائم والدائرى . كما لو أن التوازن دائما يحدث من انتظام الشامل للجزئى ، واندراج المختلف فى المؤتلف .

ان نظرة متأملة وطويلة الى مشهد التناقض لتفضى بنا الى ادراك دلالة الزوايا المتقاطعة فى الرؤية :

١ ـ القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود .

انفق ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب .

على قد لحافك مد رجليك .

٢ ـ الصبر مفتاح الفرج .

الى يعمل ضهره قنطرة يستحمل الدوس .

٣ ـ لبس البوصة تبقى عروسة .

اش تعمل الماشطة فى الوش العكر .

٤ ـ يخلق من ضهر العالم فاسد .

اكفى القدرة على فمها تطلع البنت لأمها .

٥ ـ ضل راجل ولا ضل حيط .

يا مآمنة للرجال . يا مآمنة للميه فى الغربال

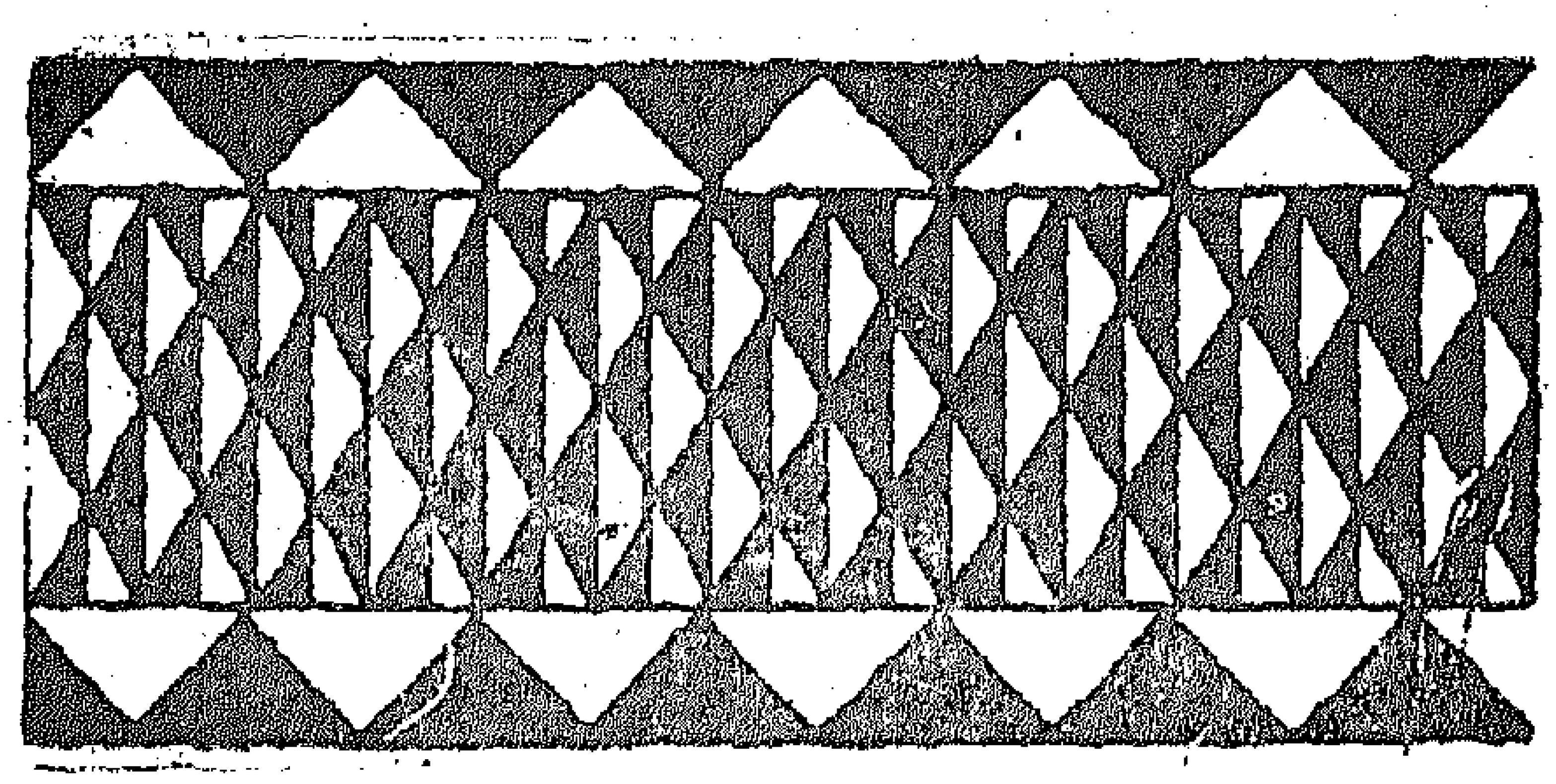
ان خبرة الجماعة الشعبية ليست فى مجموعها خبرة مركبة ولا مجردة ، بل خبرة بسيطة ومحسوسة . ولذلك فهى تلتحم بالوجود فى تفصيلاته المختلفة وتعكسها فى أمانة المرآة . انها تفترض السياقات المتباينة لوقائع الوجود نفسه ، ولا تصهرها فى سياق واحد كالسبيكة المضغوطة .

وفكرة السياق هنا فكرة مهمة بمعنى أن : متى ؟ وكيف ؟ وأين ؟ ولماذا ؟ هى الأدوات التى تحدد صحة شىء ما تحت هذا الشرط ، وخطأ الشىء نفسه تحت شرط مغاير .

ثمة احتمال آخر للفهم ، مؤداه ما يلى : اذا كانت فكرة التناقض ذاتهـــا جزءا لا يتجز من صميم الوجود ، من طبيعته ومن ماهيته ، ومن صيرورته . واذا ما كان وعى الجماعة الشـــعبية يعكس فى بساطة حالة الوجود بما هو هو . فما الذى يمنع أن يكون مظهر التناقض مندسا فى الخبرة ذاتها ، ونافذا الى كيان المعنى الذى تفرزه ؟

ان التناقض الموجود فى الوجود لم ينل من كتلة الوجود ، ولم يهدد بانهياره ، بل ربما ساعد فى توازنه ، وفى حيوية حركته ، وفى انكشافه على أكثر من وجه . وبالمثل يمكن النظر الى المعنى الذى يصوغ هذا الوجود بالطريقة نفسها . المعنى هنا كتاب (أحـــوال) تتوازى وتتقاطع ، تمضى فى حيويتها عبر أكثر من اتجاه ، وتكشف عن أكثر من وجه للحكمة أو للممارسة ، وتحقق قدرا من التوازن فى حياة الانسان .

ان خصائص صياغة المعنى أيضا تفترق وتلتقى فى آن . ولها توافيقها وتباديلها ، لها تناسبها وحراكها . ولكنها تظل ، دون شك ، مشدودة الى نموذج عام وشامل ، يجنح فى صورته المتعالية الى نوع من الديمومة ، والى أفق زمان كلى لا تنصرم دائريته ، ولا يروغ ايقاعه البتة .



العلاقة بين القصص الشعبي والقصص الأدبي

د. مرسى السيد الصباغ

بداية اذا أردنا الحديث عن العلاقة بين القصص الشعبي والقصص الأدبي فانه بالاحرى ان نميز أولا بين أنواع الانتاج الأدبي العربي المتمثلة في الادب الرسمي والأدب العامي والادب الشعبي حيث أن لكل نوع مجموعه من السمات تميزه عن غيره كي نستطيع أن نصل الى ما نصبو اليه فالأدب الرسمي (١) (هو أدب الصفوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء كانت في الغنى أو السياسة أو الثقافة لهذا فان مبدع هذا الادب لابد أن يتخير لـه موضوعا من الموضوعات التي تدخل في دائرة اهتمام أصحابه وأن يصوغه في لغة فصحى تتحرى أقصى درجات الفخامة والضخامة والأناقة والتصنع . ولما كان هذا الأدب لا يدخل في اهتمام أصحابه عموم الناس وسوادهم فانهم لا يعطونه أى اهتمام يعيشون بعيدين عنه حيث يضعه أصحابه مرصوصا فوق رفف المكتبات ثم يأتي الاستعمار الثقافي ليفرضه على الدراسات الأدبية ويفرغ له وحده الميدان في المدارس والجامعات مدعيا أنه الانتاج الوحيد الذى يمثل فن العرب الأقدمين وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذى شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربي كما يدخل تحته أيضا شعر المناسبات) (٢) أما رواد الأدب الحديث(٣) (فحيك لهم .. مؤامرة استعمارية ذات بريق خادع .. لكن سرعان ما اكتشفوا حبائلها وتخلصوا منها بعد أن انجلت الحقيقة أمام أعينهم فراحوا يبذلون من الجهد المخلص الحميد ما كان له أكبر الفضل في اقامة صرح النهضة الثقافية العربية المعاصرة بل وما كان له دور ايجابي فعال في اشعال الثورة العربية الشاملة والتخلص من الاستعمار وبناء المجتمع العربي الناهض (٤) .

---

(١) يقصد الباحث بالأدب الرسمي ذلك الشعر العربي القديم .

(٢) د. محمود ذهني بين الأدب الشعبي وأدب الطفل مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢١ سنة ١٩٨٧ .

(٣) من هؤلاء الرواد د. طه حسين - توفيق الحكيم - أحمد شوقي وغيرهم .

(٤) د. محمود ذهني الأدب الشعبي العربي - مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٩ ، ١٠ (فمثلا يذهب د. طه حسين الى باريس ليعود بنظرية الشك في الشعر الجاهلي ويقدم كتابه في الشعر الجاهلي المملوء بقصائد منحولة وضعت في العصور الاسلامية المتأخرة وأسندت زورا الى أسماء جاهلية بعدها تحدث ضجة كبرى من المدافعين عن الأدب العربي الى أن تنبه د. طه حسين وغير اسم الكتاب الى الأدب الجاهلي وراجع نظرياته مرة أخرى) ...

والأدب العامى (هو ذلك الذى يحصر نفسه فى نطاق اجتماعى ضيق حيث يقدم نفسه لعدد قليل من البشر تجمعهم لهجة لغوية واحدة فينغلق فهمه على أصحاب اللهجات الأخرى للغة نفسها ولا يهتم الا بالأحداث الجارية لتلك الجماعة فيبتعد عن الوجدان الانسانى العام أو المشاعر البشرية المشتركة وبذلك لا يعنى الا أصحاب لهجته وفى اطار الأحداث الراهنة التى يعالجها ويزول تأثيره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التى قيل فيها ..

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوى خطى خاص بها ولذا فانها عادة لا تدون واذا اريد لها التدوين فانها تستعير النظام اللغوى الخاص بلغتها الفصحى وتلك لاتفى باحتياجاتها الصوتية ولا سيما فى الانتاج الأدبى الذى يعتمد على النبر والمد والغن وموسيقى الكلمات ولهذا فان الأدب العامى لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون . واذا دون فلا يمكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التى استعارها) (١) .

أما الأدب الشعبى فهو (الذى يصل الى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده أو بمعنى أصح هو الأدب الذى يختاره الشعب حيث نجد أنه يعبر عن شعوره الجمعى العام ويؤدى له مهام الفن فى الحياة التى تبدأ (بنقل التجربة الوجدانية وتنتهى بالتسلية والترفيه وما بين البداية والنهاية عدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر) (٢) .

وبالتالى فالأدب الشعبى ينتج أساسا باللغة العامة حتى يستطيع الوصول الى جميع أفراد الشعب ولا غضاضة بعد ذلك فى أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة وان استمر محتفظا بخصائصه الشعبية .. وقد يكون هذا العمل الأدبى نشأ أولا فى حظيرة الأدب الرسمى أو ربما حظيرة الأدب العامى ولكنه مس وترا مشتركا عند مجموع الشعب واستحوذ على الصفات التى تؤهله لأن يكون شعبيا فيدخل فى نطاق الأدب الشعبى ويخضع لمقتضياته التى أهمها الصيرورة بين جمع أفراد الشعب والبقاء على الزمن منتقلا من جيل الى جيل ومن عصر الى عصر يشبع الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفية للناس كل الناس ويعبر عن مشاعرهم من فرح الى حزن ومن يأس الى أمل ومن حب الى كره ومن واقع الى خيال ومن حقيقة الى وهم وهو فى كل ذلك يدفع الناس الى النزوع نحو الخيال أكثر راحة وأكثر تطلعا نحو مستقبل أفضل .

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصف نفسه أديبا رسميا أو عاميا أو شعبيا ولكنه بحكم كونه فنانا ينتج ما ينفعل به فان حاز انتاجه خواص الادب الرسمى كان رسميا أو أخذ سمات الادب العامى كان عاميا أما اذا اختارته جماهير الشعب لتضمه الى موائدها الفنية وغذائها الروحى فانه بذلك يكون أدبا شعبيا) (٣) ..

ومن هنا يمكن القول أن الأدب الشعبى بطبيعته هو (أدب حياة .. حياة الانسان داخل مجتمعه .. ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل . لذلك حينما يتوجه أديب ما الى استلهام مواد من مأثورات مجتمعة لابد وأن يدرك أن ابداعه الحديث هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى. وأنه بعمله الأدبى الحديث يضفى حداثة على القديم كما أنه يعطى أصالة لابداعه الأدبى الحديث فى تواصل ثقافى بين ما كان وبين ما هو قادم فى مستقبل الأيام ... فالابداع الأدبى هو استشراق للمستقبل وليس محاكاة لما كان وهو اضافة من ذات الأديب الى واقع ما هو كائن فى الحياة) (٤) .

لذا فالأديب الذى يستلهم قصة أو حكاية شعبية فى موضوع حديث لابد أن يكون لديه (حرية اعادة صياغة هذه القصة أو الحكاية أو استخدام بعض العناصر وتبديلها وادخال عناصر جديدة لأن العمل

(١) د. محمود ذهنى الأدب الشعبى العربى مفهومه ومضمونه مطبوعات جامعة القاهرة ١٩٧٢ ص ٣٥ الى ٤٨ ..

(٢) د. محمود ذهنى ـ تذوق الأدب طرقه ووسائله ـ الأنجلو المصرية ص ٣٣ ـ ٣٤ .

(٣) د. محمود ذهنى بين الأدب الشعبى وأدب الطفل مجلة الفنون الشعبية العدد ـ ٢١ ـ ١٩٨٧ ..

(٤) صفوت كمال استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث مجلة الفنون الشعبية العدد ١٨ ـ ١٩٨٧ ....

الذى يقدمه الأديب هو عمل منسوب اليه أساسا وان اعتمد على عناصر من حكايات شعبية وهو عمل ابداعى خاص يوظف فيه جانبا من التراث الشعبى توظيفا فنيا جديدا فى اطار من خبرة الأديب المعاصر الفنية ومعرفته بعناصر تراثه الشعبى ووظيفة كل عنصر من تلك العناصر فى بنائه الأدبى الأصلى وسياقه الثقافى العام ووظيفته الاجتماعية ٠٠

والقصص الشعبى بوفرة عناصره وثراء أنواعه يعتبر أكثر أشكال التراث الشعبى الأدبى مرونة فى استلهام أو اقتباس عناصره فى أعمال فنية وأدبية حديثة كما أن القصص الشعبى بطبيعته الثقافية الحية وقدرته على الانتقال من مكان الى مكان ومن جيل الى جيل ومن لغة الى لغة يعتبر من أكثر أنماط الابداع الشعبى العالمى التى تتداخل أو تتماثل العناصر المكونة لبعض أشكاله وان تميزت قصص كل مجتمع وكل مجموعة لغوية عن غيرها بسمات وصفات خاصة) (١) ٠

هذا وقد تميزت الثقافة العربية عبر حقب التاريخ بمروياتها الشفاهية بل (لقد ظل للعرب قيمتهم الفنية الخاصة فى صياغة فن الرواية من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صورا جديدة كل الجدة سواء كان ذلك من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أم تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى) (٢) ٠

كما (ظل لألف ليلة وليلة منذ أن نقلها أنطوان جالان فى أوائل القرن١٨ من العربية الى الفرنسية شهرتها العربية على الرغم من تعدد الآراء فى مصادرها وكذلك تأثيرها المباشر والواضح فى البناء الفنى للعديد من أعمال الروائيين الغربيين وكذلك فى أعمال أدباء عرب محدثين) (٣) ٠

القصص الشعبى والأطفال ٠٠

هل يمكن تقديم القصص الشعبى للأطفال أم لا ؟ (٤) ٠

البعض يرى (٥) أنها مادة سيئة مليئة بالأحداث المفزعة والشخصيات المرعبة التى تهدد أمنهم الداخلى وتشعرهم بعدم الاطمئنان فى هذا العالم أما البعض الآخر فيرى (٦) أنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول وهى بهذا تعادل الأعمال الروائية لكبار الكتاب وأن مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى الأجداد منذ آلاف السنين ٠٠

ونحن نرى أن الحكايات الشعبية لابد وان تقدم لأطفالنا وشبابنا فى ثوب عربى أصيل يعيد اليهم سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم العربية الأصيلة التى تناسوها ٠٠ ذلك لأن (الحكايات الشعبية تحرص على تأكيد قيم وأخلاقيات المجتمع فى مختلف أشكاله ووسائله فى تعبيرها الفنى كما تقدم النماذج الواقعية فى اطار فنى انسانى يجد فيها المتلقى نماذج يحاكيها فى سلوكه اليومى وتتمثل فى القدوة الحسنة والموعظة الطيبة التى تهديه سواء السبيل فى معاملاته مع غيره وتنظم له علاقاته مع كل ما يحوط حياته فى بيئته الاجتماعية والطبيعية كما تقدم له نماذج من السلوك القويم وأنماط من المثل العليا تدفعه الى الاقتداء والاهتداء بها وتحثه على المثابرة والصبر وتفتح له آفاقا رحبة من الأمل المتجدد) (٧) ٠

---

(١) صفوت كمال ٠٠ الحكايات الشعبية فى مجال أدب الأطفال ـ مقال بمجلة الفنون الشعبية العدد ٢٥ القاهرة ـ ديسمبر ١٩٨٨ ٠٠ ص ٨١ ٠

(٢) فون ديرلاين ـ الحكاية الخرافية ترجمة د٠ نبيلة ابراهيم ص ١٩٩ ٠

(٣) د٠ فؤاد حسنين ـ قصصنا الشعبى ـ دار الفكر العربى القاهرة ١٩٤٧ ـ الفصل الخاص بقصصنا فى الغرب ص ١٧ ٠٠ ص ٢٣ ٠٠

(٤) عبد التواب يوسف ٠٠ الأطفال والأدب الشعبى ـ مجلة الفنون الشعبية العدد ٣٣ مارس ١٨٨ ص ١٧ ـ ٢٣ ٠

(٥) تولكين ٠٠ أحد كتاب الأطفال العالميين وله دراسة فى منتصف الستينيات أعلن فيها معارضة تقديم القصص للأطفال ٠٠

(٦) أندور لانج ـ مؤسس علم الأساطير ولد ١٨٤٢ وتوفى ١٩١٢ وكان صحفيا ورجل أدب ومن دراساته المادة والأساطير وحكايات بيرو الشعبية والسحر والدين ٠

(٧) صفوت كمال الأطفال والأدب الشعبى والفنون الشعبية العدد ٢٥ ص ٨٧ ٠

لذلك (كانت ومازالت مهمة الأديب المعاصر الذى يقدم مادة أدبية للأطفال هى مهمة صعبة من حيث ضرورة وعى ما يعيه الأطفال وادراك ما يحمله التراث الشعبى من مقولات وأحداث يمكن أن تتوافق مع معطيات العصر وما يتلقاه الأطفال من معارف ·· ومعلومات حديثة) (١) ··

وبالتالى فنحن نتفق مع أصحاب الرأى الثانى فى أن تقديم القصص الشعبية يثير الخيال ويوسع الأفاق وينير العقول ولعل دليلنا فى هذا ما يمكن أن نلاحظه فى أطفالنا عندما نقوم بالحكى لهم فاننا نلحظ أن الطفل يبدأ فى خلوه مع نفسه أو مع أطفال مثله حيث يقوم هو بالرواية باسلوب جديد وبطريقة جديدة وبخيال جديد من نبت أفكاره هو ·· وعليه فيصبح عقله مؤهلا لتقبل أى مقولة وأى حدث سواء كانت مفزعة أو آمنة ·· مرعبة أو مطمئنة ·· فالأمر بالنسبة له سواء ··

يضاف الى هذا أن الأسلوب التربوى الذى يقصد من وراء الحدوتة الشعبية يستخدم التخويف والتحذير كى يوجه الطفل توجيها سليما وليس القصد من ورائه أرهابه أو افزاعه أو تخويفه كما يرى أصحاب الرأى الأول ··

اذا (فالحكايات والقصص الشعبية بسماتها تعطى للأديب مجالا رحبا من مجالات امكان توظيف عناصرها فى بناء فنى جديد يتوافق مع القدرات الادراكية للأطفال وكما تعتمد الحكايات الشعبية على قدرة رواتها فى تركيب حكايات جديدة من عناصر حكايات قديمة أو سابقة فى شكل متناسق مترابط العناصر وفى بناء فنى كامل التكوين فان امكانية تكوين حكايات جديدة تعتمد على عناصر من حكايات شعبية قديمة أو محدثة هو أمر يعتمد على مهارة الأديب المعاصر فى القدرة على تركيب حكايات جديدة للأطفال تتوافق فيها عناصر الماضى مع عناصر الحاضر فى سياق فنى لا يغفل رؤية المستقبل وفى بناء غنى متميز يعى الملكات الفنية والقدرات الادراكية للأطفال وبحيث تكون هذه المادة القصصية هى مادة مقنعة لمتلقيها) (٢) ··

ومن هذا المنطلق بدأ الأدب العربى المعاصر يتجه الى العناصر التراثية سواء أكان هذا التراث تراثا اسطوريا أم دينيا أم تاريخيا بغية استلهام هذه العناصر وتوظيفها فنيا فى نسيج العمل الأدبى وعليه (يكون الأدب الشعبى قد أثر فى أدبنا المعاصر على طريقين ·· طريق مباشر والأخر غير مباشر) (٣) ·· أما الطريق المباشر فيتمثل فى الحكايات والسير التى مازال الكتاب والأفراد يكتبونها مستوحين فيها جو الحكاية الخرافية الشعبية ومثال ذلك مجموعة الحكايات والسير للباحث والكاتب الفولكلورى الأستاذ فاروق خورشيد الذى له ابداعات فى الأدب والصحافة والاذاعة وكذا الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ومن أمثلة ابداعاته سيرة على الزيبق (٣) فى بلاد بلاد السندباد (٥) سيف بن ذى يزن (٦) وعلى الأرض السلام (٧) ارم ذات العماد (٨) ·· الملك الصالح (٩) عالم الأدب الشعبى العجيب (١٠) وغير ذلك ··

ودليل هذا الطريق المباشر يتمثل فى حكاية « كليب وحسان اليمانى » (١١) التى نجد لها صدى فى الصياغة المعاصرة لسيرة على الزيبق للأستاذ فاروق خورشيد ··

---

(١) المصدر السابق ص ٨٦ ·
(٢) المصدر السابق ص ٨٦ ·
(٣) د· نبيلة ابراهيم أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ص ١١٠ ·
(٤) على الزيبق فاروق خورشيد دار الشرق بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١ ·
(٥) فى بلاد السندباد فاروق خورشيد سلسلة الهلال العدد ٤٣٨ ـ ١٩٨٦ ·
(٦) سفين ذى يزن ـ فاروق خورشيد ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧ ·
(٧) وعلى الأرض السلام ـ فاروق خورشيد ·
(٨) ارم ذات العماد (مجلة الفنون الشعبية) العدد٢٢ ـ مارس ـ ١٩٨٨ ·
(٩) الملك الصالح أيوب (مجلة الفنون الشعبية) العدد٢٤ الهيئة العامة للكتاب ص ٣٢ ـ ٣٨ ·
(١٠) عالم الأدب الشعبى العجيب ـ فاروق خورشيد دار الشروق ـ بيروت ـ ١٩٩١ ·
(١١) الراوى عبد الحليم على عبد العال ـ الحلوات مركز الابراهيمية شرقية ١٩٨٩/٦/١٧ وهى واحدة من الحكايات التى تضمها سيرة الزير سالم ··

تقول الحكاية ...

(ظهر فى الكون فارس اسمه كليب خلفة ربيعه الصالحين وكان حسان اليمانى هو اللى قتل ربيعه أبو كليب ولما انتقل ربيعه قعد حسان ياخد الناس الجيزه وعشر المال وفى يوم بعت الوزير الانكشارى يجيب المال - فى الوقت ده كليب لسه صغير .. وكان الوزير الانكشارى لما ييجى يأكل كان يحط الصينية على رأس الفارس ويأكل ولما يخلص يقوم يمسح ايده فى دقن الفارس اللى شايل الصينية فشافه كليب وزعل زعل شديد ما عليه من مزيد. فسأل أمه عن كده فقالت له يابنى داده حسان اليمانى اللى قتل أبوك .. فقال لها يا أمه شدى لى على السرج اللى على المهر بتاعى علشان أرد المال .. فشدت له السرج على المهر بتاع أبوه فخلت اللى ورا قدام واللى قدام ورا فقال لها ياشيخه أعدلى السرج فقامت عدلت السرج وزغرتت لما عرفت أنه فارس وبعدين ركب على الحصان واتحزم ومشى وراهم وهما واخدين المال .. قال لهم .. (يا واخدين المال ردوا المال كرامة لخاطرى واللا خذونى وياه) فاطلع الوزير الانكشارى قام لقى عيل صغير راكب على حصان فقال مين يروح يقص راس الولد ده ويجيب المهر الغاليين .. فرجع له عبد اسمه حلفون أسود وفارس قام قطع دماغه كليب .. فرجع له عشر فوارس فخلى كليب دمهم على الثرى سايل يعنى موتهم ورد المال .. فلما بطى المال على حسان اليمانى قام قال للرمال (اضرب الرمل وحدد الأشكال وشوف المال بتاعنا بطى ليه ؟) فى الوقت ده نام حسان اليمانى فشاف رؤيا قام قال رمال يارمالى فسر لى حلومى لأحسن أنا يارمالى من الحلوم مانيش مرتاح .. أنا ريت يارمال أن النيل ايجا بلادنا وعالى من فوق الجبال وساح أنا ريت يارمال تمساح وأتى الموردة وكل مانزل يلقطه التمساح .. أنا ريت يا رمال جامع اتنصب فى بلادنا يجمع الناس للصلا مسا وصباح .. أنا ريت يا رمال قنديل فى بيتنا انطفا نوره بين المسا والصباح .. أنا ريت يارمال طير أتى البلاد وزايا عن طيرنا جناح قام قاله ادينى الأمان علشان أفسر لك الرؤيا قاله أمان الله يخون الخاينين .. قال النيل ايجا بلادكم من فوق البلاد وساح حيجى لك قوم يحاربوك لا ليهم أول تعرفه ولا ليهم أخر تعرفه قام قال والجامع ؟ قاله والجامع اللى انتصب فى بلادكم يجمع الناس للصلا من مسا وصباح دا سوق الحرب ينتصب بينك وبين الأعادى من أول النهار لأخر النهار قاله والتمساح اللى اتى الموردة وكل من نزل الموردة يلقطه التمساح دا الفارس اللى ايجا وكل اللى ينزل له ياخده من أول المشوار قاله والطير اللى أتى البلاد وزايد عن طيركم جناح دى المهره بتاعة الفارس حتعدى الأربع تاشر خندق لأن كل مهره بتعدى سبعه ودى حتعدى الأربعتاشر قاله والقنديل اللى كان مولع وبعدين انطفى دا العمر اللى ولى ولا جاش قام قاله أنا حاأحطك فى السجن وأشوف المال ده حييجى ولا لأ .. قاله ابعت للوزير الانكشارى أن جاب لك المال يبقى أنا كاذب ورملى كاذبين وان ما جاش المال يبقى أنا صادق ورملى صادقين فى الوقت دا كان كليب عمل هدايا فى رايا وخد الجليله بنت عمه وياه ودخل الفوارس فى الصناديق وعمل البراويز بتاعتهم قزاز وعمل حيلة على حسان اليمانى بأن الصناديق دى فيها دهب وليها براويز علشان يدخل على حسان اليمانى ويقتله زى ماقتل أبوه فلما خد المال وخد الرجاله فى الصناديق وخد الجليله بنت عمه وياه علشان تنطبق الحيلة على حسان اليمانى فلما راحو لحد هناك لقوا الست اللى بتضرب الرمل فقال لها اضربى لنا الرمل وشوفى المال ما جاش ليه قالت دا عاد ويانا فى البلد والله لأروح واتفرج وأشوف بنفسى فطلعت تجرى وقابلتهم فى الطريق قالت انتى الجليلة قالت أه قالت أعملى الحيلة على الملك حسان فكبشت لها من المال وزادت فى العطا (من الرشوة والغش بيموتوا ناس مظلومين) وقالت هو الملك حيدينى مال زى ده دا أنا حاروح على دارنا ومش عايزه أقول للملك وماليش دعوه بده ولا بده فراحت وأخدة المال وروحت على دارها وسابتهم على بعض ... قالوا هدايا جايه للملك .. جايه واحده جارية للملك تبارك الخلاق فيما خلق الجمال والشعر المنطور على الأكتاف فقاموا راحوا للملك وقالوا جايلك هديه عروسه وأموال كان كليب صغير وعامل عجيب (مهرج من مهرجى السرك) فراحوا مدخلين الجليلة على الملك فالملك طلب يروح لها فقالت له أنا على العادة (الدورة الشهرية عند النساء) فقال لها بتقعد قدايه قالت بتقعد أربعين يوم قال النسوان بتقعد عليها خمسه وستة لكن انتي ازاى تقعد عليكي ٤٠ يوم قالت أصلى

أنا حلوه وزايده فى الحلاوة والعاده بتعتى يتقعد أربعين يوم قالت له أنا عندى عجيب لما بيلعب قدامى بتترفع العاده قام قال هاتوا العجيب فدخل العجيب وهو داخل قام لقى سلسلة متعلقه على الباب معمول عليها بالرصد (السحر) قام قال

العجيب نزلوا السلسلة قاموا نزلوا له السلسلة فقام واحد قال لروحه حيعمل أيه ده دا مش حيقدر يحارب ولا حيقدر يعمل حاجه • فداس على السلسلة قام نجسها قام قال اشهدى ليه ياسلسلة أنى دست عليكى بنعل الوطا (حذاء قذر) قام دخل يلعب قدام الملك قال أنا عايز سيف ألعب

به قام قاله روح على الترسخانه (مخزن السلاح) عشان تجيب لك سيف قام سحب السيف بتاع أبوه ومكتوب عليه اسم أبوه اللى حيموت به حسان اليمانى فلما شاف حسان اليمانى السيف عرف أنه حيموت به قال له طول بالك على شويه قال

أه ياويل بر مصر لما تظهر فيه نجمة الذنب •• قاله قول •• قاله حتزرع الجسور وقعور البحور قاله قول •• قاله الأرض نفاية وولاد الهفايا يشوفوا ليهم يوم •• قاله قول •• السروج تعلاها الفروج (النساء ستركب الخيول) قاله قول •• قاله الحديد راح يتكلم • والأسواق تعمرها النسوان •• قاله قول قال حيظهر نبى أسمه محمد قام قاله انته خضت فى حق الاله فراح ضاربه بالسيف قطير رقبته فدارت المعركة فقامت الجاملة ومعاها المفاتيح وفتحت على الصناديق اللى فيها الرجاله وسابت الوزير محبوس فى الصندوق لانها بتكرهه فراح متمغط ففرتك الصندوق(فككه قطعا متناثرة) وطلع لكنهم انتصروا عليه وعلى حسان اليمانى والجيش بتاعه •• هكذا كانت حكاية كليب وحسان اليمانى وهكذا نجد الصياغة المعاصرة لسيرة على الزيبق حيث يظهر فيهما معا الأبطال الأفراد الذين يقاومون سلطات مجتمع لما جبلوا عليه من شجاعة وقوة حيلة ليأخذوا من الأغنياء وليعطوا الفقراء وليحققوا العدالة بمفهومهم النقى الخالص الذى لا تلوثه مفاهيم المجتمع المنهار وليحققوا العدالة فى اللصوص الحقيقيين الذين يسخرون العدالة لخدمة أغراضهم وحماية جرائمهم

ومن هنا فان تقديم سيرة على الزيبق فى رؤيا عصرية يعد استغلالا لما أتاحته فنون القص الحديثة من امكانيات لابراز أبعاد الشخصيات ورسم صورتها والغوص الى أعماقها لتتحرك فى صورة رسمها فنان بدائى الى عمل حى متحرك •• كما أنه ابراز لوجه أدبنا الشعبى الروائى العربى من ناحية وتقديما لهذه الأعمال الى أجيال الفنانين العرب من ناحية أخرى لعلهم يجدون فيها مادة خصبة لأعمالهم الفنية تربط تعبيرهم الحديث بتراث فنى مجيد ••

وعلى كل فسيرة على الزيبق نموذج من نماذج تأثير القصص الشعبى على التأليف المعاصر الذى يتأثر بأسلوب الرمز تأثرا فلكلوريا •• فقدرات البطل فى كل منهما وطاقاته أعلى من قدرات وطاقات أى انسان آخر (فكليب ، على الزيبق) كلاهما له هدف محدد منذ البدء الا وهو الانتقام من قتلة الأب وارتقاء المكانة التى كان يشغلها الأب من قبل وكلاهما استغل الشجاعة والحيلة وسرعة البديهة من أجل الوصول الى الهدف •• وكلاهما استند الى قصة حب الأمر الذى قد يفسر لنا بأن البطل هو بطل رومانسى من حيث أنه فرد متميز ومن حيث الأحداث •• وبالتالى فان ما فى سيرة على الزيبق من مراحل فنية يعد ثراءا فنيا فى صياغة العمل الروائى وتنوعه داخل أدبنا المعاصر حيث تبدأ بمرحلة التكوين الأولى لعلى الزيبق ويصوره الكاتب شخصية خارقة للعادة منذ صباه فقد حير الناس بأفعاله فى السوق والشارع عندما كان يضربهم وتنزل عليهم ضرباته كأنها الصواعق حتى أنه ضرب أحد الزجاجيين بنواة فكسر زجاجة ••

وهذه الأفعال الخارقة للبطل تعد المحور الرئيسى الذى يبنى عليه الشكل الروائى لسيرة على الزيبق ••

لذلك فان ولادة البطل اعتمدت على تتابع المراحل التى يمر بها البطل وعلى الأفعال الخارقة حيث نرى على الزيبق يتصدى لصلاح الكلبى مقدم الدرك ويحلم بالعدل والحرية (١) • أما الجانب الأخر الذى يصور تأثير القصص الشعبى على أدبنا المعاصر يتمثل فى رصدنا للظواهر الفنية لمجموعة من القصص المعاصرة لأدباء معاصرين كنموذج للأدب

---

(١) فاروق خورشيد ـ على الزيبق ـ دار الشروق ص ٢٠ •

الحديث ·· يقول توفيق الحكيم (انك اذا تأملت التصميم الفنى والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح محاذيا لتلك الفنون الجديدة التى قامت بقيام الحضارة) (١) وعليه فقد تأثر توفيق الحكيم بالموروث الشعبى عندما كتب قصته (عودة الروح) (٢) التى تمثل انتفاضة الشعب المصرى فى الثورة القومية ثورة ١٩١٩ ولذا أطلق عليها عودة الروح روح هذا الشعب الذى يخيل الى من لم يدرس طبيعته أنه شعب يقبل الذلة ويرضخ للهوان ولكنه شعب فى حقيقة أمره شعب لا يسكن الا ليثبت ولا يهدأ الا لينتفض ولعل توفيق الحكيم فى هذا قد تأثر ومن طريق خفى بالموروث الشعبى **المتمثل فى القصص والحكايات الشعبية ذات الأثر الفعال فى النفوس والتى تحكى على اختلاف أنواعها ثورة المصريين ضد الظلم والطغيان وكأنه يريد أن** يقول أن الروح التى أتت بمعجزة ·· الأهرام هى التى أتت بمعجزة الثورة حيث جعلت الكل فى واحد ·· ولعل القارىء لقصة عودة الروح ليلمس فى كل مشهد أو حادثة فيها ما ذكرناه عن أن **الثورة التى اندمجت فيها الملايين فاصبحت قلبا** واحدا وعاطفة واحدة وفكرة واحدة هى نفسها الروح المتمثلة فى شخصية عنانى الشرقاوى (٣) كما تصوره لنا القصة الشعبية وكما يصوره لنا التاريخ (٤) ··

وكذلك الحال بالنسبة للدكتور محمد حسين هيكل الذى جاء لنا بمجموعة قصصية (٥) سار فيها ··

أولا ـ على أسلوب الحكاية المباشرة التى تروى على لسان الراوى ·· ولعل المتأنى فى هذا المعنى يتذكر أسلوب القصص والحكايات الشعبية التى تبدأ بالفعل كان حيث سار الدكتور هيكل هو الآخر · وها هى القصص مع بدايتها ··

كفارة الحب ··· كانت تناهز الخامسة والثلاثين (٦) ·

ميراث ··· كان مشروع ذلك العهد (٧) ·

يد القدر ··· كانت هند فى العشرين من سنها (٨) ·

الحب أعمى ··· كان عارف مرحا بطبعه (٩)

وفاء ··· كانت لخالة بنتان (١٠)

باعمالكم تؤجرون ··· كان رب الأسرة من أعيان قرية (١١) ·

وفى قصة ·· (الحب أعمى) يبدو الراوى الذى يقص الحدوتة على اخوته وهو يتجسد فى شخصية عارف الذى يحكى مأساته مع الفتاة التى أحبها فغدرت به وفى قصة كفارة الحب تبدو هذه الظاهرة أيضا حيث روى حمزة قصة زهيرة التى خانت زوجها ثم غدر بها عشيقها فلجأت الى الانتحار بعد اليأس من الحياة ·

ثانيا ـ الرؤية الاسلامية للواقع الشعبى وهذه نلمحها عندما يحكم على أبطالها من خلال منظور اسلامى يثق فى عدالة الله ويؤمن أن كل انسان يحاسب على ما قدمت يداه وما اقترفت يداه فى حق الله وحق الناس وحق الوطن ففى قصة ميراث تتجلى هذه الظاهرة عندما يدين الكاتب هيفاء التى تكره عمر يقول (ولم تكن هيفاء تأبى حين يجرى حديث حياتها مع عمر أن تقول أنى أكره ولكن العرق دساس !!! عرق من ؟ وهل كرهت أم ابنها من أجل بناتها أم من أزواجكم وأولادكم عدو لكم

---

(١) توفيق الحكيم ـ زهرة العمر ـ المطبعة النموذجية القاهرة ١٩٤٣ ص ١٨٥ ·

(٢) توفيق الحكيم ـ عودة الروح ـ المطبعة النموذجية ـ القاهرة ١٩٣٠ ·

(٣) قصة عنانى الشرقاوى للراوى يحيى عبد الحميد فرج ـ بهنباى مركز الزقازيق شرقية ·

(٤) يمكن الرجوع الى المدخل الأول من [القصة والحكاية والحدوتة الشعبية فى محافظة الشرقية ـ رسالة دكتوراة آداب الزقازيق ١٩٩١ ـ مرسى السيد مرسى الصباغ] ·

(٥) د· محمد حسين هيكل قصص مصرية دار المعارف الطبعة الثانية ـ القاهرة ١٩٧٤ ···

(٦) المصدر السابق ص ١١ ·

(٧) المصدر السابق ص ٣٣ ·

(٨) المصدر السابق ص ٤٧ ·

(٩) المصدر السابق ص ٦٣ ·

(١٠) المصدر السابق ص ٧٨ ·

(١١) المصدر السابق ص ١٢٣ ·

فاحذروهم) (١) حيث كانت هذه النهاية عقابا ربانيا لها لأن هذا الولد لم يكن ابنها وانما دسته لها في فراشها حتى توهم الأسرة أن بنتها أنجبت ذكرا فلا يضيع الوقف وريعه ..

ثالثا : الروح الساخرة المتمثلة في الحكايات المرحة التي تتخلل قصة كفارة الحب حينما كان حمزة يحكي سبب تأخره عند زهيره مفسرا القلق الذي يبدو على قسمات وجهه في قوله (أنه من أثر هذه القصة التي رويت والتي جعلتني أشعر حقا بأنها كفارة لذنوب لاتقع عليها أثقل تبعاتها . وهنا يردون عليه قال أحدنا : هات الوصية وقال آخر : هات الدفاع ، وقال ثالث في صوت محزون: اروى ياصاح حديث كفارة الحب) (٢) أليس هذا موجودا في الحكايات الشعبية المرحة وأحد خصائصها الميالة الى التندر والتفكه والسخرية حتى في أحلك المواقف .

رابعا .. التنويه ببعض العادات الشعبية ولعل هذا أثر من آثار تمثل البيئة الشعبية في النتاج الأدبي فالكاتب في قصة ميراث يقول مصورا فزع هيفاء وقلقها لعدم انجابها الولد الذي سيضمن لها الميراث وزاد في فزعها وانزعاجها ما ترامى الى سمعها من أن سلائف ابنتها يبذلن النذور لأولياء الله الصالحين أن تلد هيفاء بنتا ليعود الوقف الى أزواجهن) (٣) .

خامسا : اسلوب التكرار الذي يوحي بشدة الانفعال أو تأكيد المواقف والذي يعد أهم خصائص الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة ويتضح هذا في تكرار العبارات في قصة كفارة الحب) حيث تعبر زهيرة عن شعورها تجاه صديق زوجها القاضي فتقول (أية رجولة تفيض عنه ؟ رجولة فيها طموح وفيها فيض دائم التجديد ، رجولة انسانية تدرك من أسرار الحياة مالا يدركه الانسان المهذب ، تدرك جمال الوجود) (٤) .

وهكذا .. ومن كل ما سبق يمكن القول .. بأن العلاقة بين الأدب الشعبي والأدب الفني الحديث هي علاقة الأصل والفرع .. علاقة أسبقية وأصالة الأدب الشعبي على الأدب الفني الحديث .. فالانتاج الأدبي الحديث قد استفاد من المأثور الشعبي في خلق المناخ النفسي والاجتماعي والثقافي لنفسه كي يعيش .

كما أن المبدع الأدبي الحديث استطاع أن يحمل انتاجه آراء الشعب تجاه قضايا هذا الشعب وهمومه .

بل أن الأدب الشعبي كمرآة للحياة الشعبية الصادقة يسجل في حكاياته وقصصه مفاهيم الجماهير وقيمها وطموحاتها وأحلامها وأخفاقها ونجاحها وبالتالي فهو أسبق من الأدب الحديث في تناول نبض الحياة وأحاسيسها .

أما الأدب الشعبي فقد انفلت من هذا بمصداقيته في كل ما يعرض وكل ما يعبر عن الخلجات النفسية والاهتمامات الروحية للشعب..

كذلك فقد تجاهل الأدب الفني الحديث أدب اللهجات المحلية وبالتالي فكانت الخسارة كبيرة لأننا (لن نصل الى أحكام حقيقية عن أدب لغة ما في فترة ما دون دراسة حقيقية ومعرفة مخلصة بأدب شعب هذه اللغة وما يحصله من تراكمات فلكلورية متوارثة) (٥) وعليه فان ما قيل عن الأدب الشعبي قد يصدق على القصص الشعبي أو بمعنى آخر أن ما يقال عن القصص الشعبي يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الشعبي ذلك لأن (الحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبي والعراقة والتطور والتعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات) (٦) .

وبالمثل فان ما قيل عن الأدب الفني الحديث قد يصدق عن القصة الفنية الحديثة وبمعنى آخر أن ما يقال عن القصة الفنية يصدق على جانب هام من جوانب الأدب الحديث ذلك لأن (الفن القصصي أكثر ألوان الأدب سيادة بل أنه أكثر شعبية وأعم بين الطبقات الاجتماعية المختلفة على تفاوت مستوياتهم وأقرب الى الوجدان الجماعي من الشعر وأعظم تأثيرا في مشاعر الآخرين) (٧) .

---

(١) المصدر السابق ص ٤٦ .
(٢) المصدر السابق ص ١٣ .
(٣) المصدر السابق ص ٣٦ .
(٤) المصدر السابق ص ١٩ .
(٥) فاروق خورشيد ـ عالم الأدب العجيب ـ دار الشروق ـ بيروت ص ١٠ ، ص ١١ .
(٦) د. عبد الحميد يونس ـ الحكاية الشعبية ـ المكتبة الثقافية ص .
(٧) د. محمود ذهني ـ تذوق الأدب ـ طرقه ووسائله ـ الأنجلو المصرية ـ ص ١٢٧ .

الفنون البدائية

والعلاقة بينها وبين الفنون الشعبية

محمود النبوى الشال

المقصود بالفنون البدائية هو ذلك النوع من الانتاج والتعبير الذى أنتجه الانسان الأول فى الأجيال السحيقة ابان العصور الحجرية المبكرة وفيما قبل التاريخ ، كذلك الفنون الشعبية المعاصرة فى أي بقعة من بقاع العالم التى تقوم على التلقائية والبساطة وروح الفطرة من غير اى تعقيد أو افتعال او التقيد باية مصطلحات أو قواعد ثابتة او اسس صارمة .

ومما لاشك فيه أن عهد البشرية بالحياة على ظهر اليابسة متناه في القدم ، وأن تاريخ حياة الجماعات الانسانية الأولى يكتنفه الكثير من الغموض ، وأن ما يقال وما يكتب بشأنها وهما ورجما . وهل كان مبدأ فى مصر والصين أو غيرهما من البلاد الأوربية وآسيا انما يرجع أغلبه الى عبارات قابلة للتبديل والمحاجة ..

غير أن ما اتفق عليه المؤرخون هو أن البشرية تدرجت نحو الحضارة فى مختلف جهات الأرض بخطوات واحدة وما الفن الا نتيجة حتمية لنشاط الانسان الذى يميل بطبعه الى الخلق والانشاء .

الا أن الجماعات البدائية تدرجت نحو المعرفة وفق مؤثرات خاصة وهناك أمم اجتازت عهود البداوة ووصلت الى درجة عظيمة من التقدم والتمدين ومنها من لم ساعدها الظروف فظلت الى يومنا هذا حيث بدأت برغم توغلها فى القدم أما بعض الشعوب كمصر وأوربا وآسيا من النوع الأول وأجزاء من المحيط الهادى والمكسيك وغرب افريقيا (الزنوج) وأدغال استراليا كما تشهد بذلك حياتهم . وقد عثر أحد الكاشفين الانجليز على أقوام تعيش على جانب كبير من الفطرة اذ وجدهم لا يعرفون الملابس ولا الصيد ولا رعى الغنم ولا الماشية ولاحظ انعدام بذر الحب أو أى نوع من أنواع الزراعة وجهلهم فى عمل الأوانى وحرقها وبناء الكوخ وتسقيفه كما لاحظ أيضا أنهم يستعملون الوشم كوسيلة للتجميل على شاكلة الجماعات البدائية القديمة .

على هذه الصورة عاشت أغلب الجماعات البدائية بحيث كان اعتمادهم على صيد الحيوانات أحيانا وقد اتخذوا منها طعامهم وشرابهم وكساءهم ولذلك سمي الانسان في ذلك العصر الانسان

الصياد وانعكس ذلك المظهر على فنون لها قيمتها الشكلية تمتاز بالرسم الحساس الدقيق كما ظهرت تخطيطات هندسية بسيطة ترمز الى الظواهر الطبيعية المحيطة به التى كونت عقائده. فقد كان يعبد ما يخشاه تارة وما يرى فيه منفعته تارة أخرى كالوعول والثيران والماموث والرئة ، وكان يجد فى تسجيلها ورسمها على جدران الكهف وسقفه نوعا من العبادة وفى تلك العملية لذة وانتصارا وقوة وتقربا للمعبود ويدلل لنا على ذلك تلك الكهوف التى كشفت فى آسيا وجنوب فرنسا وأشهرها التاميرا وتوسكانيا ولا يجوز لنا أن نهمل آثار البدارى وصحراء اللاهون ونقادة وطريق السويس فقد وجدت بها سلع وأدوات يرجع تاريخها الى العهود الحجرية بأنواعها المختلفة ومنها الأدوات القاطعة والفئوس الحجرية .

وتعتبر الفنون الشعبية المعاصرة بمصر وفى جميع أنحاء العالم عميقة فى الوجدان ومن التقاليد الدينية والعادات. وتتسم هذه الأعمال بالبساطة المحببة البعيدة عن التكلف والافتعال والزيف والتعقيد .

والموضوعات التى تعالجها تمس الحياة السائدة وتلبى الاحتياجات اليومية فهى عادة يغلب عليها الايمان وقرين الوظيفة ، فهى عادة يغلب عليها الاتجاه نحو المنفعة فى الوقت الذى لم تهمل فيه النواحى الجمالية .

أليست الفنون الشعبية قاصرة على الرسم والزينة وتتعداها الى الرقص والتمثيل والموسيقى ومعظم هذه الخبرات والمهارات الفنية التى يكتسبها الفنان الشعبى فبعض الرموز التى نراها بأسلوب (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والنجمة والسمكة والهلال وبعض الأشكال الهندسية تعيش بيننا الآن وفى هذا دلالة على أن الصنفة السحرية التى كانت قوام الفن البدائى فى العصر السحيق مازالت تعيش فى أخيلة سكان القرن العشرين لما توجد فوق بدائيته مثل (النجرو) و (البوشمان) وهى لقوم لم تصل اليهم الحضارة بعد فظلوا على فطرتهم ينهلون من معين الطبيعة العذب ويجدونها مصدرا لفنونهم .

وتتسم الأعمال الفنية البدائية مع الفنون الشعبية بصفات مشتركة كثيرة منها :

- وضوح الذاتية المبدعة والخيال الفسيح الجنبات .
- الملامح السحرية والعقائدية التى تحكم التعبير وتغذية بلبانها .
- التأثر الواضح بالقصص والسير التاريخية والتراث القديم .
- الصفات الرمزية تلعب دررا بارزا فى تقريب الفكرة واعطائها المعانى العميقة التى تلبى الرغبات والاحتياجات الوظيفية والنفعية .
- تألق النواحى التعبيرية التى تخلع على عناصر الموضوع وأكمل مستويات أدائه وأروعها .
- ظهور الخطوط والنقط والأقواس التى تترابط جميعها فى كل مشترك ويلتحم بعضها مع البعض الآخر فى تجانس وتعانق حميم .
- كثرة العلامات الرمزية التى تتجلى فى (الوشم) مثل صورة الأسد والطائر والسمكة والكف والهلال والنجمة وبعض الأشكال الهندسية المجردة التى لها دلالاتها العميقة والمعنى البديل .
- توافر البساطة المحببة واهمال المنظور البصرى والأشكال الطبيعية الوصفية والمألوفة .
- الاحتفال بروح البيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة .
- شيوع الوحدات الهندسية وتغليب المنطق الزخرفى ومراعاة عنصر الاختزال الذى يؤكد عناصر الجمال .
- الالتجاء الى المظهر التسطيحى والاعتماد على تكوين المساحات اللونية المحددة والغاء التدرجات الظلية .
- اللجوء الى التشويه فى بعض الوحدات خروجا عن المشهد الواقعى واضافة لتأكيد الذاتية والفردية المتميزة لاحكام النماء والتعدد والابتعاد عن المظهر الثابت والقالب المحفوظ والنغمة الواحدة .

- تحديد بعض العناصر الشكلية بخطوط خارجية لبلورة هذه الأشكال وحصرها وتركيزها .
- التحرر من قيود الآلية والانطلاق فى رحابة وحرية برغم ما يبدو من مظاهر التكرار والترديد والانتشار .
- التسامى فوق الأحداث بروح الفطرة والجرأة والشجاعة والشعور بمزيج من السحر والأرواح .
- يتجلى الصفاء ويشيع أثره فى الوحدات المطروقة مما يبعث على راحة المشاهد النفسية عند رؤيته وتأمله وبما تخرج به نفسه من الدلالات والمعانى تؤثر ايما تأثير فى الوجدان .
- تأكيد النواحى الايمانية والصدق الفنى جماليا ووظيفيا .

وبعد ، فان كلا الفنين البدائى والشعبى يدوران عادة فى مدار واحد ويقبسان من منهل عذب زاخر بالقيم المتشابهة الذى يدق على صناجة مشتركة ويتبعان موسيقى ونغم حلو وشائق وجذاب فى انتاجهما المتعدد الصور والآفاق .

ماهية الفنون الشعبية :

حينما نتحدث عن الفنون الشعبية من حيث ماهيتها ومقوماتها وما توحى الينا به من جمال رائع واتقان فائق ورموز معبرة ينبغى لنا أن نتجه الى ينابيعها الصافية وبيئاتها المختلفة حتى نقف أولا على نشأتها ومسيرتها وما تهدف اليه من فلسفة خاصة واتجاهات متعددة ، ومن طابع مميز بعضها مع البعض الآخر . وفى المبتدأ يجدر بنا أن نتعرف على معنى الفن بعامة .

- هناك من يقول ان الفن هو التعبير المحسوس الذى يبدو نتيجة تأمل وتدبر وتفكير .
- ويقول ثان مؤداه أن الفن قد ظهر الى الوجود من خلال السحر والشعور بالأرواح .
- ويقول ثالث انه دليل على رغبة المرء فى التعبير الحى عن الذات أو نتيجة الباعث فى رغبة الانسان فى الاعراب عن الكوامن النفسية وتجسيد المشاعر والأخيلة .

وفى ضوء هذه المعانى يمكننا أن نقول : ان الفن هو التعبير الصادق عن مجموعة الأحاسيس الكامنة فى ضمير المرء ووجدانه بأى أسلوب مناسب أو بطريقة معقولة ، بمثالية تتفق وروح الفنان ومزاجه ونمطه الشخصى .

فالشاعر فنان والأديب فنان والموسيقى والرسام والمثال فنانون ولكل اسلوبه الخاص ونمطه المتميز الذى يوحى الينا بالتعبير الفريد .

ولنا أن نتساءل ما هى العوامل المؤثرة من وراء هذا التعبير ؟

فقد نرى صورة أو حادثا يصادف فى نفوسنا هوى فيهز أوتار قلوبنا من الداخل فتجاوبه النفس بتعبير يتفق وما عن له ومن ثم فالفن يعتمد على جانبين اثنين .

الأول : مرئيات وسمعيات وغيرهما .

والثانى : تجاوب وصدى لهاتيك .

والآن نتصدى لما هية الفنون الشعبية وتعريفها قد يعتبر الفن شيئا ارستقراطيا لا صلة بينه وبين الطبقات الدنيا التى تعيش دور الطفولة البدائية، وقليل من الناس من يفكر بأن هناك بين ذاك الشىء الرفيع الذى يسمى فنا وبين عامة الشعب ولكن الواقع أن الفن أى حب الألوان والأشكال والنغمات الجميلة وكل هذه طبقة انسانية عامة وان تكن الظروف الاجتماعية الحاضرة لاتسمح الا لطبقة صغيرة يتوافر لديها وسائل المتعة . ومن تاريخ الفنون أن بعض فنانى العالم بدأوا فى بيئات شعبية فما أن ظهر نبوغهم حتى احتكروا وحدهم الاستمتاع بما يبدعون من جمال واذا تناولنا مثالا آخر من الفن مثل الغناء وجدنا أصوله فى المواويل الشعبية النشر فى أنحاء البلاد على رسوم ونقوش الجدران والكليم والحصير وغيرها فانك لاشك واجد روحا فنيا مشابها لفن الطفل . كذلك اذا ألقيت نظرة فاحصة على كثير من الأشياء التى تصنع فى الأوساط الفنية بخامات من البيئة المحلية كأطباق الزينة والسلال والمراوح والمقاطف والقلل والأوانى وعرائس المولد وما حولها من جو فنى وغطاء الرأس الصوفى وأعمال الخرز والترتر وغير ذلك من الأشياء الكثيرة التى يتجلى فيها روح الفن الشعبى بأصالته فسوف تروعك وتستهويك وتجذبك لما فيها من بساطة فطرية وعدم افتعال أو تكلف وسذاجة محببة وغير منفرة مع انطلاق وحرية ورحابة تتشابه وأسلوب الأطفال الشائق الجذاب فى مصادر الاثارة الحسية .

فالفن الشعبى يتفق كثيرا من حيث الظواهر الفنية والبيئية ومن حيث تناول واستعمال الخامات الا أننا نجد أن الفنان الشعبى قادر على التحكم فى عضلات يده ويتمتع بمزيد من الخبرات السابقه وكثير الاعتماد عليها فى عمله الفنى ، وبينما نرى أن انتاج الطفل ممتزج بنوع من اللهو واللعب نجد انتاج الفنان الشعبى يتجه اتجاها وظيفيا نافعا تنعكس فيه شخصيته وكيانه • وفى الفن الشعبى يتكيف الفنان أيضا من الناحية الاجتماعية والدينية وبالعادات والتقاليد المتوثراة والمناخ العام وكذا الأساطير والخرافات •• وكما أن الطفل يعبر عن الفكرة بالخطوط والنقط والدوائر والعمل على تمييز المساحات بعضها مع البعض الآخر فهذه السمات تنطبق على الفنان الشعبى ويظهر ذلك واضحا فى تعبيره عن بائع العرقسوس وأبو زيد الهلالى وكذلك يبدو التقارب بين الفنون الشعبية والفنون البدائية وبخاصة فى شيوع الرموز فالفنان الشعبى يعبر عن الحسد بخمسة وخميسة والكف ويعبر عن مفهوم الشجاعة والقوة بحيوان قوى كالأسد والثور بالرسم الرمزى مثله كمثل الرجل البدائى الذى يعبر عن قوته فى صيد الحيوانات• برسم بعضها مصابة بالسهام على جدران الكهف وسقفه •

● الفنون الشعبية وظواهرها بعامة :

هذه الفنون الشائعة فى أنحاء العالم وفى كل البيئات • تتمثل فيها خصائص تميزها وتنفرد بها أحيانا عن سواها فى مختلف الأصقاع والأماكن المترامية وتتعدد وتتباين أنماطها وخاماتها فمثلا هناك شعار أبى زيد الهلالى والرسوم التى أكدت ألوانا من الشعر ونسمع هذه الأشعار من بعض أفراد الشعب فتثير شجون الفنان الشعبى فيقوم بالتعبير عنها برسوم يظهر فيها الجمال الفطرى حيث يعتلى أبو زيد صهوة جواده فى تعبير موجز دال ومن خلفه زوجته داخل الهودج فوق ظهر الجمل على حين يقبض على سيفه البتار وأخذ يطعن غريمسه به وتسيل دماؤه من أثر الطعان وما أكثر هذه الأنواع من الرسوم المعبرة التى تتجلى فيها القوة والبساطة والتعبير العنيف من حيث التكوين فتعيش هذه القصص فى وجدان الشعب يرددها ويحكيها وتتنقل من جيل الى جيل ومن اقليم الى اقليم حتى نجدها تحيا بيننا حتى اليوم •

وقد نجد الرجل الشعبى فى معيشته وحياته تحيط به أسرار هذه السير وفى غمار أحداثها ومشكلاتها لايستطيع فكاكا منها يفكر فى الحلول العملية المستقيمة عسى أن يجدها فى ضوء الرموز التعبيرية التى يصل اليها بخياله الفضفاض وتفكيره الشخصى الذاتى • ونشر تفسيراتها بين جماهير الشعب وأخذ يطبع الشخصيات التى لها فى نفسه مزايا البطولة والشجاعة ولجأ الى الوشم على الأذرع والصدور حتى تكون ماثلة للعيان ثابتة الأشكال لا تمحى ذكراها ولا تزول •

ومن المناظر التى عنى الفنان الشعبى برسمها مناظر الحاج بعد أدائه هذا الركن الاسلامى يرسمه راكبا على جمل عليه وسائل الزينة ومعه المطوف يسجله على جدران منزل الحاج من الواجهة الخارجية تأكيدا واشعارا لعملية الحج وتكرير هذه الوحدات المبسطة التى تبتعد عن المظهر الواقعى خالية من الشبه والنسب والمنظور التصويرى وعلى المساحة الجدارية نفسها يرسم الباخرة والقطار والمستقبلين والحرم المكى والحرم النبوى بشكل يجتذب الناظر ويذكره بمناسك الحج ومراسمه •

● أمثلة عامة لبعض الفنون الشعبية :

نجد فى هذا الفن مصنوعات فنية مختلفة منها براقع السيدات العربيات والطواقى الصوفية تتحلى وتتجمل بنقوش فى أشكال هندسية وألوان متوافقة يحبها الرجل الشعبى ويشعر بنشوة وابتهاج فى لبسها والتجمل بها •

وهناك ابريق السبوع والمولد النبوى • أخذ الفنان الشعبى فى تجميل هذا الابريق وزخرفته بوحدات خطية ومساحات ووحدات تتردد فوق السطح تسر الناظرين •

من الأوراق النباتية ووحدات قوامها الطيور والحيوانات المحرفة عن أصولها وملامحها بروح هندسى تجريدى •

وقد توصل الى بعض الحلول التى قضت على كثير من مشكلاته الفنية والاجتماعية برموز تزايل رغباته وأحلامه •

وقد حاول نشر هذه الرموز بين جماهير الشعب تماما كما كان يفعل الانسان الأول البدائى النزعة والرسم على منزل الحاج تهنئة له بسلامة العودة الى وطنه وداره وذويه بهذه الرموز المتعددة ويكرر الفنان هذه الرسوم فى أكثر من موضع على جدران المنزل احتفـالا بالعودة الميمـونة وأداء الركن الاسلامى متمثلا فى أداء فريضـة الحج المبرور وتظهر تلك الأحاسيس والمشـاعر البدائيـة بتعبيراتها البدائية القوية البسيطة الخاليـة من الالتزام بالنسب التقليدية وقواعد المنظور ٠

ومن الصناعات الشعبية البارزة صناعة السلال بخامة السمار باقليمى الفيوم والشرقيـة حيث تكثر هذه الخامة كما تكثر أشغال الفخار والخزف فى اقليم قنا والأقصر وأسوان وكذلك فنون سمار النخيل والجريد وأشغال المعادن اللينة والعظام وقرون العجول البرية والنـوى والدوم ومقاطعـه وأشغال التلى والخرز وقد تعددت أنماط التعبير بها والأنمـاط الفريدة التى انتشرت فى مختلف الأقاليم التى تزخر بطبيعتها بتلك الخامات المتعددة التى أثرت الحياة وملأتها بهجة ورواء وفنا وجمالا موفور الخصب والنماء على أثر التطويرات الكثيرة التى أداهـا الفنـانين الشعبيين فـى مختلف تخصصاتهم ٠

● المؤثرات البيئية والزمنيـة تجاه الفنـون الشعبية :

بعد سرد هذه الأنواع المختلفة التى نوهنا بها بالنسبة لأنواع شتى من مختلف الفنون الشعبية فمن حيث المؤثرات البيئية والزمنية التى أثرت وتأثرت بهـا ينبغى ألا نفصلها عن بعضها لأنها فى جملتها متداخلة فى الأثر الانتاجى فالأشعار والمواويل والآثار الشعبية قد أثارت شجن الفنان الشعبى فعبر عنها بصور ورسوم ، كذلك يعيش الرجل الشعبى مع المعتقدات وبخاصة الدينيـة فنرى الفوانيس معروضة لأطفال الشعب فى شهر رمضان المعظم ، هذا الفانوس الشعبى يخضـع للتقاليد والرغبـات التى تجول بخواطر وأذواق الأطفال ومرحهم وهم من أبناء الشعب وفقا لهذه المناسبة من كل عام فى زمنها المضروب احتفالا بهذا الشهر الأغر ٠

● المؤثرات الوجدانيـة والوظيفية والقيم الفنية الشعبية :

الفن الشعبى يعبر عن الفكرة والموضوع الحيوى وذلك عن طـريق الخطوط السـهلة والنقط أو الدوائر لتمييز المساحات البينية ويظهر ذلك كما فى شكل أبى زيد الهلالى» وبائع العرقسوس٠ والفن الشعبى لايهتـم بالمنظور ولا بالنسـب المتعارف عليها فهو يتخطى تلك القواعد ، ولا يأبه بالمشابهة ويمضى فى تعبيره الذاتى كيفما يتراءى له بروح التسطيح والرموز الخيالية كما ذكرنا آنفا فى عالم الفنون الشعبية التى تتكيف الفكرة المستهدفة بوحـدات مشتركة فى الحيز والمكان والزمان ٠ ومن خلال تاريخ الفنون نعلم أن بعض فنانى العالم قد بدأوا نشاطهم الفنى أول الأمـر فى بيئات شعبية وما أن ظهر نبوغهم وكثر عددهم وانتماؤهم لهذا النوع من الفنون الذى يستهوى ليس فقط جماهير الشعب بل تضاعف الاهتمام به من قبل علية القوم الذين أقبلوا عليه يوسعونه اهتماما كبيرا وعناية وتقديرا ٠

وقد أثر هذا الفن سواء منه المتجه الى الرسم أم النحت أم الشعر أم القصص والسير الشعبية٠

ويمكننا القول بأن الفن الشعبى وفى ضوء هذا المفهوم ومن خلال هذا الاطار كان دائما وليد فكرة ومن خلال مناخ متاح قائم على الفطرة وينبثق عن الماضى البعيد المبنى على الأسـاطير والمعتقدات ومن هنا كان الرمز من أهم السمات التى تشيع فيه بكثرة كما يخضـع فى معظم منجزاته الى قلة التكاليف وعدم الاسراف فى تنـاول خاماته التى تكون فى معظـم الأحايين قائمـة على الفائض والمتروكات منهـا فتتحول المنتجات الشعبية من خسيسها الى نفيسها لتحقيق القيم الوظيفية التى تلبى احتياجات الحياة ومطالبها وهكذا أصبح الفن الشعبى فى وقتنا المعاصر فنا معترفا به يقـدره جميع الأفراد ويعتزون به أيمـا اعتزاز وغدا جزءا حيويا من أهم مكونات المكاتب والبيوت التى تحفل به وبآثارة بعد أن كان كما مهملا فى حياتنا الماضية الخاصـة منها والعـامة رسمية كانت أم شعبية وأصبح ذا كيان عظيم بقيمه ومقوماته ٠

التراث الشعبي المصري في السينما

أمجد حسن منصور

١ ـ الموال القصصي :

يظل الموال الشعبي مصدرا هاما للسينما المصرية في استلهامها للتراث ، وخاصة فيما يرتبط بالبيئة الريفية ، فهي تمثل النبع الرئيسي له كما تمثل جذور الشخصية المصرية • الا أنه من الطبيعي أن يبدو توظيف الحكاية المرتبطة بالموال متسقا مع ملامح الفترة الزمنية المعاصرة لانتاج الفيلم الذي يقوم عليها •

وبالرغم من أن السينما المصرية قد خطت خطواتها الأولى مع بداية القرن الحالي ، وأن القاهرة قد شهدت أول فيلم روائي عام ١٩٢٧ وهو فيلم « ليلى » ، وأنها قد دخلت عصر الفيلم الناطق عام ١٩٣٢ ، الا أنها لم تقدم أول معالجة سينمائية لموال شعبي الا في عام ١٩٥٩ وهو موال « حسن ونعيمة » في فيلم يحمل نفس العنوان للمخرج بركات عن معالجة درامية لعبد الرحمن الخميسي •

وتتلخص أحداث الموال القصصي « حسن » و « نعيمة » في وقوع « حسن » الشاب المغني الذائع الصيت في حب « نعيمة » عندما كان يغني في أحد أفراح قريتها وتقع هي أيضا في حبه ، الا أن مجتمعهما لا يبارك هذا الحب •

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال ، هي شخصية الراقصة « عزيزة » التي تدير فرقة للعمل في الكباريهات واحياء الحفلات والأفراح ، ويعمل حسن مطربا بها •

والقاهرة تبدو في الفيلم في قطاعاتها الشعبية ، وحيث تشهد شوارعها وأحياؤها بين الحين والآخر صراعات ومصادمات رجالها وشبابها مع الاحتلال البريطاني والمتعاونين معه •

ويختار الفيلم شهر رمضان بجوه الديني لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الاحتلال من عبث واستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل •

ويتجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاخبا يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحييه فرقة عزيزة ومطربها حسن ، الذي يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة ازاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الاحتلال • فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل في مثل هذه الأجواء بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا •

وينجذب حسن الى الفتاة « نعيمة » عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان احدى قرى الدلتا ، وذلك للاتفاق على قيام فرقة عزيزة باحياء • فرح ابن أخيه ، وعندما يذهب « حسن » الى القرية تتزايد مشاعره نحو نعيمة التي تحس به وتبادله نفس المشاعر •

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التى تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسة داخلها ، وتخلق بداخلها الرغبة نحو حياة هادئة تتسم بقدر من الحرية .

الا أن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من « علام » أبن عمها ، عندما تستشعر بعض الدلالات التى تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو الأمر الذى ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن نعيمة تبيت النية على رفض هذه الزيجة ، وتهرب الى حسن فى ليلة زفافها لكى يتزوجها .

وبخلاف الموال الذى تحكى أحداثه عن أصالة « حسن » التى تبدت فى رفض الزواج من نعيمة بمثل هذا الأسلوب وقيامه باعادتها الى أهلها ، فان الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة منطلقا لقيام ابن عمها « علام » بمطاردتها لدى حسن لمنع زواجهما . وينجح فى اقناع حسن باستعادتها بل والأتفاق معه على أن يقوم بالغناء فى يوم زفافه منها . ولم يكن هذا الاتفاق الا شركا لاستدراج حسن . فما أن يصل الى القرية وفقا لاتفاقه مع علام حتى تقوم الأسرة بقتله .

وبالرغم من أن الفيلم قد أتخذ من فترة الأربعينات زمنا لأحداثه بهدف ادانة الآحتلال البريطانى لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر الذى تسبب فى تشويه الكثير من أسباب الحياة التى يرمز اليها الفيلم بما أنتهت اليه قصة حب حسن لنعيمه ... الا أنه من بعد افتتاحيته التى أسس من خلالها صورة هذا المناخ ، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمه . فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الأستعمار البريطانى والموضوع كما لم نحس بمصر الأربعينيات الا فى مشهد البداية . من ناحية أخرى فقد قنع الفيلم بأقامة حب نعيمة لحسن على النظرة الأولى ، بحيث بدا هروبها ليلة زفافها للحاق بحبيبها مفتقدا للمبرر الدرامى السليم الذى يجنب سلوك نعيمة الطعن فيه خلقيا . ومن ثم فقد بدا حبهما فى صورة أقرب الى استهتار المحبين بقيم مجتمعهما الأصلية .

أستلهم الفيلم موضوعة من مأثور الأبداعات الشعبية من خلال الموال القصصى « حسن ونعيمة » الذى تتلخص أحداثه فى وقوع « حسن » الشاب المغنى الذائع الصيت فى حب « نعيمة » عندما كان يغنى فى أحد أفراح قريتها وتقع هى أيضا فى حبه ، ألا أن مجتمعها لا يبارك هذا الحب ، فرفض أبوها زواجها منه لكونه «مغنى» ولا يرتفع الى مكانتها الأجتماعية .

ولكن نعيمة ترفض أعتراض أبيها وتهرب الى حسن . ويأبى حسن أن يتزوجها دون موافقة أبيها ، فيعود بها الى أسرتها . وبالرغم من تصرفه الانسانى فان الأسرة تقرر التخلص منه ، ويقوم رجالها بذبحه والقاء رأسه فى النيل (١) ...

هذه هى أبعاد القصة كما يقولها الموال الذى قصد بمضمونه تناول ما أصاب الحياة من تخلخل فى القيم الأخلاقية من ناحية ، والاشادة بالسلوك الذى يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى .

أما الفيلم ، فهو وأن كان قد ألتزم بجوهر مضمون الموال ، الا أنه اختار نهاية أخرى غير نهايته فبعد أن يقوم والد نعيمة مع ابن أخيه بالتخطيط لقتل حسن ، يتدخل القدر فيقتل ابن الأخ قبل أن يقوم بتنفيذ المهمة ، ويثوب الأب الى رشده،ويعدل عن المضى في التخلص من حسن، بل ويعدل موقفه ويقبل زواجه من ابنته .

● **أما عن الأغنية الشعبية الشهيرة « ياسين وبهية » فقد قدمتها السينما المصرية عام ١٩٦٠ عن معالجة درامية ليوسف السباعى ، والأخراج لرمسيس نجيب فى فيلم يحمل اسم « بهية » ، وذلك من أجل ادانة سيطرة الاقطاع على مقدرات الفلاحين فيما قبل الثورة .**

ففى أغنية « ياسين وبهية » يستثار التفجع حول مقتل ياسين . ولا يشير الأتهام . الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو ـ المكتوب ع الجبين ـ وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فى فلسطين أبان الحرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقى من بقى على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده .

---

(١) احمد مرسى (دكتور) ، **الأغنية الشعبية ـ مدخل الى دراستها** ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ صفحة ٥٦ .

ويتحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين أقطاب الاقطاع وبطشهم بصغار الزراع ليستأثروا بكل شيء ، وهذا الى جانب سرده لقصه حب ياسين وبهية ٠

فالأقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانه من الاشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين وأغراق أراضيهم حتى يعجزوا عن الوفاء بديونهم له ، فيحق له انتزاع الأرض منهم ، وعندما يتصدى له والد بهية يقوم بقتله ويقتل أيضا والد ياسين ، الذى اكتشف عملياته الاجرامية ، ويحاول الاقطاعى اغتصاب بهية الا أن ياسين يتصدى له وينقذ بهية ٠

لقد استلهم الوجدان الشعبى الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » من الحوادث الحقيقية للفلاح أدهم ، الذى استطاع أن يأخذ بثار عمه من قاتليه الموالين للسلطة والاقطاع ٠ وعندما تم سجنه أستطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهة السلطة والمحتل الأنجليزى ٠ ويختبىء « أدهم » فى الجبل ليشن عليهم الهجمات ٠ ولم تستطع السلطة والمحتل الأنجليزى النيل منه ، الا عن طريق استمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى النهاية بقتل أدهم ، كما يقتل أيضا من بعده ٠٠٠

والفيلم يصور شخصية « أدهم الشرقاوى » فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمرهم فى مواجهة الأقطاع وانحياز السلطة البوليسية لهم٠ فهو يتصدى لأبنة الوزير الأقطاعى التى تؤجر أطيانها للفلاحين وتستغلهم أسوأ أستغلال ، ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صوره ، فيضطرون ازاء تعاون الأقطاع مع السلطة الى شن الهجمات الضارية على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الأقطاعيين حتى ينجحوا فى استرداد أموال الفلاحين المنهوبة واعادتها الى أصحابها ٠ وازاء ذلك فقد كان على أدهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها ٠

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الأهتمام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبا ، وكأنه خليط من بيئات أجنبية ، الا أنه استطاع فى النهاية أن يضفى على الموال القصصى « أدهم الشرقاوى » حسا وطنيا وأبرز مساوىء الأقطاع فيما قبل الثورة ٠

● **وفى عام ١٩٧٨ تطرقت السينما المصرية لموال قصصى شهير هو « شفيقة ومتولى » عن معالجة درامية لصلاح جاهين والاخراج لعلى بدرخان ٠**

ويروى الموال الذى استوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى انتقم لشرفه بقتله لشقيقته « شفيقة » التى كانت قد هجرت أباها العجوز الضرير ، وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن أغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى ، الذى كان قد تم تجنيده ٠ وتضل شفيقة سبيلها فتنحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون دياب قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقه « متولى » الذى لم يكن يدرى شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته ٠ الا أنه بعد شجار يدب بينهما ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين ٠ وينتهى الموال بتمكن متولى من الوصول الى شفيقة وقتلها ٠

ولقد اختار الفيلم فى سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضية تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب ٠ وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى أسماعيل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الاجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القناة الى حد الموت ٠٠٠

ويبدأ الفيلم بعسكر الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة ، ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجو لصديقه دياب ابن العمدة ، الذى يغوى شفيقة حتى يغتصبها ثم يتخلى عنها ٠ وينتهى الأمر بهروبها من القرية واضطرارها الى العمل فى مواخير الدعارة ٠

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموال شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما : « الطرابيشى بك » أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا

عبيدا فى حفر القناة ، ويسرى باشا أحد أقطـاب الصعيد الذى تربطه بالطرابيشى علاقات عمل .

ويلتقى « الطرابيشى » بشفيقة فيهواها الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمهـــا ليسرى باشا كرشوة تسهل له أعماله .

وتدرك شفيقة دور الطـرابيشى بك ، ويسرى باشا ــ فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخوها متـولى ، فتقـرر الأنتقام منهما بفضح انحرافاتهما وخاصة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسية شاذة .

وبخلاف تكوين شخصية « شفيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوبة على أمرها وتنتظر قدرها «كوعد ومكتوب» ، فان الفيلم يمنحها دورا ايجابيا وارادة كافية لتحريك الأحداث .

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شفيقة العودة الى قريتها ، بالرغـم مما قد تتعرض له من عقاب على يدى متولى . وبعد أن يقوم متولى بالأنتقام لشرف أسرته بقتل « دياب » يسعى الى شفيقة ليقتلها هى الأخـرى (كما فى الموال الا أن الفيلم يشير مـن الفاعل ويجعـــل عملية القتل تتم برصاص « يسرى باشا » الذى كان يتربص بشفيقة أيضـا انتقاما لفضحها له :

وعلى ذلك فان اختيار الفترة الزمنية للفيلم بما استتبعها من اضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى اطار تاريخى ، له أبعاده السياسية والاقتصادية ، حيثيرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه . وتموت شفيقة برصاص غادر كما تمـوت البلد بأسمالتقدم الزائف الذى يهبونه لها .

« حسن ونعيمة » (١٩٥٩) ، ســـــيناريو وحوار : عبد الرحمن الخميسى .
اخراج : هنرى بركات .

بهيــه (١٩٦٠) قصة : حـامد عبـد العزيز ، سيناريو وحوار : يوسف السباعى ،

اخراج : رمسيس نجيب

استمد الفيلم موضوعه من اغنية شعبية شهيرة من مأثورات الأبداعات الشعبية ، وهى (ياسين وبهيه) . وفيهـا يسـتثار التفجع حول مقتـل ياسين . ولا يشير الأتهام الى واحد بعينه بل الى القدر الظالم أو ــ المكتوب ع الجبين ــ وذلك عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فـى فلسطين أبان الحـرب العالمية الأولى ، فمات من مات وبقى من بقى على قيد الحياة يحن الى العودة لأهله وبلده (٢) .

ويتحول موضوع الفيلم الى عرض قصة الصراع بين أقطـاب الأقطـاع وبطشـهم بصغـار الزراع ليستأثروا بكل شىء ، وهذا الى جانب سرده لقصة حب ياسين وبهيه . وذلك للترحيب بالأصلاحات الواسعة التى أحدثتها ثورة يوليو لصالح الأرتقاء بحياة الفلاح ..

فالاقطاعى فى الفيلم يقوم ، عن طريق أعوانا من الأشرار ، بحرق محاصيل الفلاحين وأغـراق أراضيهم حتى يعجزوا عن الوفاء بديونهم له فيحق له أنتزاع الأرض . وعندما يتصدى له والد بهية يقـوم بقتله ، ويقتل أيضـا والد ياسـين الذى أكتشف عمليـــاته الأجرامية ، ويحاول الأقطاعى اغتصاب بهية ألا أن ياســين يتصدى له وينقذ بهيــة (٣) .

● وفى عام ١٩٦٥ قدمت السينما المصرية موالا شـــهيرا هو « أدهم الشرقاوى » عن معالجة درامية لسعد الدين وهبة والاخراج لحسام الدين مصطفى وذلك من أجل اظهار بطولة ونضال هذا البطل الشعبى .

اسـتمد الفيـلم موضوعة من المـوال القصصى « أدهم الشرقاوى » الذى اسـتلهمه الوجـدان الشعبى من الحوادث الحقيقية للفلاح « أدهـم » الذى استطاع أن يأخذ بثأر عمه من قاتليه الموالين للسلطة والأقطاع . وعندما تم سجنه ، أستطاع أيضا أن يهرب منه ليقود رفاقه نحو مواجهـــة السلطة والمحتل الانجليزى . ويختبىء « أدهم » فى الجبل ليشن عليهم الهجمات . ولم تسـتطع السلطة والمحتل الانجليزى النيل منه ، الا عن طريق أستمالة أحد رفاقه المقربين الذى يقوم فى

---

(٢) فيلم بهية ، قصة حامد عبد العزيز ، سيناريووحوار يوسف السباعى ، اخراج رمسيس نجيب .
(٣) أحمد مرسى (دكتور) ، الأغنية الشعبية ــ مدخل الى دراستها ، القاهرة ، ١٩٨٣ دار المعارف ، ص ٢٩١ ــ ٢٩٧ .

النهـاية بقتـل أدهم ، كما يقتـل أيضا من بعـده …

والفيلم يصـور شـخصية أدهم الشرقاوى فى صورة المضطر الى الخروج على القانون عندما يبدو عاجزا عن الدفاع عن حقوق الفلاحين المغلوبين على أمرهم فى مواجهة الأقطـاع وأنحيـاز السلطـة البوليسية لهـم · فهـو يتصدى لأبنـة الـوزير الأقطاعى التى تؤجر أطيانها للفلاحين وتستغلهم أسوأ استغلال · ويتصدى مع أعوانه لمواجهة الظلم فى كافة صورة ، فيضطرون أزاء تعاون الأقطـاع مع السلطة الى شن الهجمات الضاربة على قصر الباشا وعلى بيت العمدة الخائن وعلى كل قصور الأقطاعيين حتى ينجحوا فى أسترداد أموال الفلاحين المنهوبة وأعادتها الى أصحابها · وأزاء ذلك فقـد كان على أدهم الذى يخوض مواجهة غير متكافئة أن يدفع حياته ثمنا فى سبيل القضية التى يصارع من أجلها (٤) ·

وبالرغم من أن الفيلم قد جنح نحو الأهتمـام بعناصر الحركة والمغامرة حتى بدا الريف غريبـا وكأنه خليط من بيئـات أجنبية (٥) · الا أنه أستطاع فى النهاية أن يضفى على الموال القصصى (أدهم الشرقاوى) حسما وطنيا وأبرز مساوىء الأقطاع فيما قبل الثورة ·

يروى الموال الذى أستوحى الفيلم منه ، حكاية الفلاح « متولى » الذى أنتقم لشرفه بقتله «لشقيقته» شـفيقة التى كانت قـد هجرت أباها العجـوز الضرير وغادرت قريتها « جرجا » بعد أن أغتصبها « دياب » أول رجل فى حياتها ، وصديق شقيقها متولى الذى كان قد تم تجنيده · وتضل شفيقـة سبيلها فتنحرف الى طريق البغاء ، بينما يكون « دياب » قد تم تجنيده أيضا ليزامل صديقـة « متولى » الذى لم يكن يدرى شيئا بعد عن علاقته بمأساة أخته · الا أنه بعد شجار يدب بينهمـا ينكشف لمتولى السر الدفين ، فيقرر السعى نحو الثأر لشرفه وكبريائه الجريحين ·

وينتهى المـوال بتمكن متـولى من الوصول الى شفيقة وقتلها (٦) ·

ولقد أختار الفيلم فى سرده لحكاية الموال أن يقيمها على أرضيه تاريخية سياسية تمثل مرحلة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر القريب · وتمثلت هذه المرحلة فى عصر الخديوى اسماعيل ، وفى فترة شق قناة السويس حيث كان يجرى التجنيد الأجبارى للفلاح المصرى كى يسخر فى شق القناة الى حد الموت (٧) …

ويبدأ الفيلم بعسكر الترك وهم يهاجمون القرية لتجنيد شبابها ورجالها وتسخيرهم للعمل فى حفر القناة · ويرحل متولى مع المجندين فيخلو الجـو لصديقه « دياب » أبن العمدة ، الذى يغوى «شفيقة» حتى يغتصبهـا ثم يتخلى عنهـا · وينتهى الأمـر بهروبها من القرية وأضطرارها الى العمل ببيوت الدعارة ·

ويضيف الفيلم الى شخصيات الموال شخصيتين رئيسيتين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة ، هما « الطرابيشى بك » ، أحد أثرياء الصعيد والذى يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيدا فى حفر القناة ، « ويسرى باشا » ، أحد أقطاب الصعيد الذى تربطه بالطرابيشى علاقات عمل ·

ويلتقى « الطرابيشى » بشفيقة فيهواها الى حد العشق ، وان لم يتورع بعد ذلك عن تقديمهـا ليسرى باشا كرشوه تسهل له أعماله ·

وتدرك شـفيقة دور ــ الطـرابيشى بـك ــ ، و « يسرى باشا » فى مأساة تسخير شباب ورجال مصر فى حفر القناة ، ومن بينهم أخيها متـولى ، فتقرر الأنتقام منهما بفضح أنحرافاتهما وخاصـة « يسرى باشا » بما عرف عنه من ميول جنسـية شاذة ·

وبخلاف تكوين شخصية « شفيقة » فى الموال والذى تبدو فيه مغلوبة على أمرها وتنتظر قدرها « كوعد » ومكتـوب ، فأن الفيلم يمنحها دورا

---

(٤) فيلم أدهم الشرقاوى ، قصة زكريا الحجاوى ، سيناريو وحوار سعد الدين وهبة اخراج حسام الدين مصطفى ·

(٥) عبد الحميد حواس ، السينما المصرية والثقافة الشعبية ، بحث مقدم الى حلقة بحث الانسـان المصرى على الشاشة ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة السينما ، ١٩٨٤ صفحة ١٣ ·

(٦) احمد مرسى : (دكتور) ، **الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها** ، دار المعارف ١٩٨٣ ص ٢٩٨ ــ ٣٣٣ ·

(٧) سامى السلامونى ، مقال بعنوان **شفيقة الجميلة جدا بدون متولى** ، مجلة الاذاعة والتليفزيون ، بتاريخ ٢٧/١/١٩٧٩ ·

أيجابيا وأرادة تلعب دورا رئيسيا فى تحريك الأحداث •

وتأتى نهاية الفيلم مختلفة أيضا مع الموال حيث تقرر شفيقة العودة الى قريتها بالرغم مما قد تتعرض له من عقاب على يدى متولى • وبعد أن يقوم متولى بالأنتقام لشرف أسرته بقتل «دياب» يسعى الى شفيقة ليقتلها هى الأخرى (كما فى الموال) ، الا أن الفيلم يغير من الفاعل ويجعل عملية لقتل تتم برصاص « يسرى باشا » الذى كان يتربص بشفيقة أيضا انتقاما لفضحها له (٨) •

وعلى ذلك فان أختيار الفترة الزمنية للفيلم بما أستتبعها من أضافة أحداث وشخصيات جديدة ، قد تم لوضع الفيلم فى أطار تاريخى له أبعاده وحدوده السياسية والأقتصادية ، حيث يرتبط مصير المرأة التى سقطت بسقوط البلد الذى تعيش فيه • وتموت شفيقة برصاص غادر كما تموت البلد بأسم التقدم الزائف الذى يهبونه لها (١٩)

ويبرر مخرج لفيلم على بدرخان التغيير الذى أدخله على الموال بقوله (أن المأثور الشعبى قيمة مستمرة تعكس ظروف الزمن الذى يروى فيه • فجاءت الأضافات على حكاية متولى الذى انتقم لشرفه من شقيقته التى أخطأت لكى تعبر بشكل غير مباشر عن وجهة نظرى فى الظروف الأجتماعية والأقتصادية للمجتمع المصرى فى وقت أنتاج الفيلم (عام ١٩٧٨) حيث كانت أثار الانفتاح الأقتصادى قد بدأت تتضح وتترك بصماتها فى المجتمع المعاصر ••• ولقد قصدت فى النهاية أن أوجه ذهن المشاهد نحو لربط بين أحداث الماضى والحاضر • وجاء أختيارى لموال عن قيم وحياة لفلاح كى يعبر عن ذلك لاعتقادى بأن لفلاح المصرى أنما يمثل كل الشعب المصرى) (٨) •

ويقوم موضوع الفيلم على موال «حسن ونعيمة» الذى سبق أن أنتجته السينما المصرية فى عام ١٩٥٩ بنفس العنوان « حسن ونعيمة » من اخراج بركات والذى كان قد أختار له نهاية مغايرة لنهاية الموال حيث ينتصر الحب ويتزوج حسن من نعيمة بدلا من مصرعه على يدى أهلها •

أما فيلم « المغنواتى » فانه يختلف عن فيلم « حسن ونعمة » فى أمرين ، يبدو الأول منهما فى محاولته أن يضع لأحداثه خلفية تاريخية ذات مدلول سياسى ، حدها بفترة سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كانت مصر تزرح تحت نير الأحتلال البريطانى بكل سؤاته •

وتبدأ أحداث الفيلم بمدينة القاهرة ، ومن خلال شخصية جديدة على الموال، هى شخصية الراقصة « عزيزة التى تدير فرقة للعمل فى الكباريهات وأحياء الحفلات والأفراح ، ويعمل « حسن » مطربا بها •

والقاهرة تبدو فى الفيلم فى قطاعاتها الشعبية، وحيث تشهد شوارعها وأحياؤها بين الحين والاخر صراعا ومصادمات رجالها وشبابها مع الأحتلال البريطانى والمتعاونين معه •

ويختار الفيلم شهر رمضان بجوه الدينى لأحداثه حتى تبرز أثر ما يقترفه جنود الأحتلال من عبث وأستهتار بمشاعر المصريين خلال الشهر الفضيل •

ويتجسد هذا المعنى مع بداية الأحداث من خلال مشهد طويل يصور حفلا صاخبا يقيمه أحد أغنياء الحرب وتحييه فرقة عزيزة ومطربها حسن « الذى يشعر خلال تأديته للغناء بالمهانة أزاء ضياع صوته وسط عبث وصياح ومجنون السكارى الذين يضمون بينهم عددا من جنود الأحتلال • فيبدو فيما بعد متبرما بالعمل فى مثل هذه الأجواء بالرغم من تمسك عزيزة به ، ليس فقط لموهبته بل لشعورها بالحب نحوه أيضا •

وينجذب حسن الى الفتاة نعيمة « عندما تحضر الى القاهرة مع والدها ، وهو من أعيان أحدى قرى الدلتا ، وذلك للأتفاق على قيام فرقة عزيزة باحياء فرح أبن أخيه • وعندما يذهب « حسن الى القرية تتزايد مشاعرة نحو نعيمة التى تحس به وتبادلة نفس المشاعر •

فالفيلم يقدمها على أنها فتاة عصرية ترفض القيود التى تكبلها بها التقاليد العتيقة المحبوسة

---

(٨) فيلم شفيقة ومتولى ، عن قصة عبد الحكيم ، سيناريو وحوار صلاح جاهين ، اخراج على بدرخان •

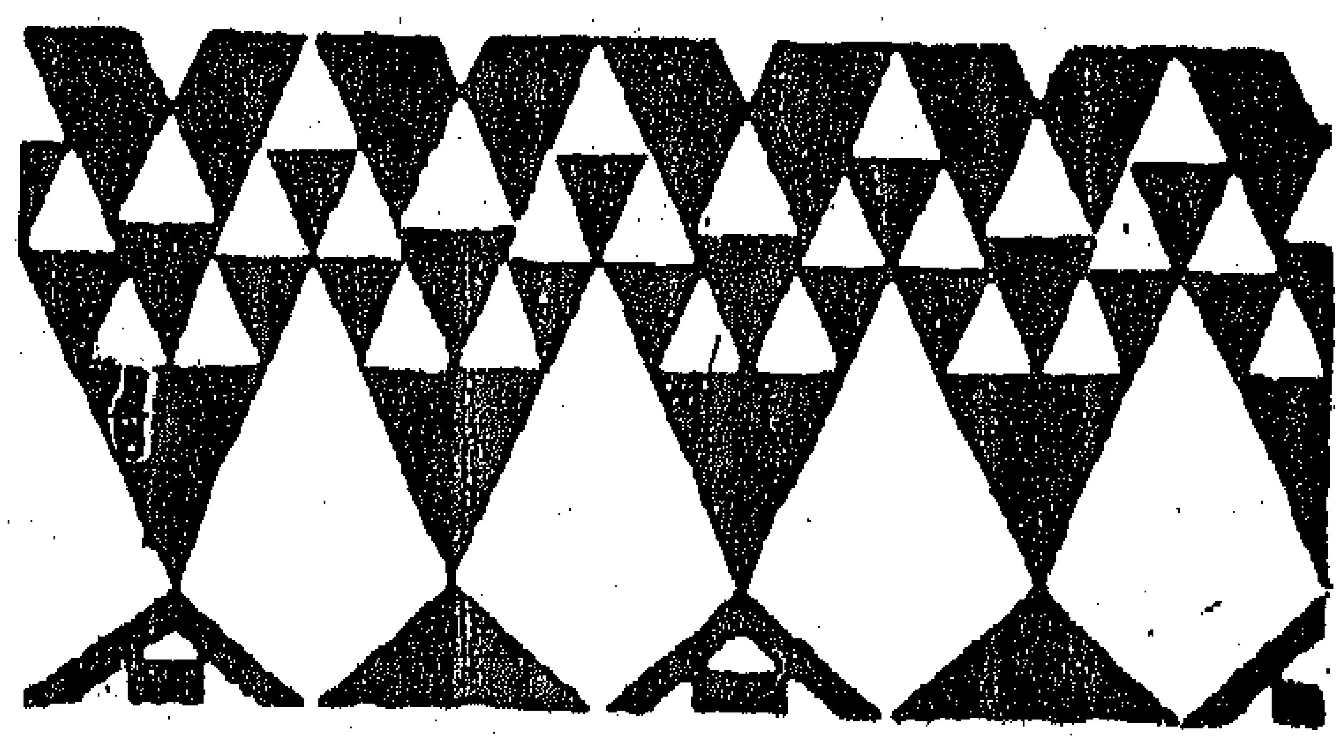
(٩) رفيق الصبان ، مقال بعنوان شفيقة ومتولى ، مجلة السينما والناس يناير ١٩٧٩ •

داخلها وتخاج داخلها الرغبة نحو حياة هادئة تتسم بقدر من الحرية .

الا أن أسرة نعيمة تكون قد رتبت لزواجها من « علام » أبن عمها عندما تستشعر بعض الدلالات التى تنم عن ميل نعيمة نحو « حسن » ، وهو الأمر الذى ترفضه الأسرة بكل المقاييس ، لكن نعيمة تبيت النية على رفض هذه الزيجة وتهرب الى حسن فى ليلة زفافها لكى يتزوجها .

وبخلاف الموال الذى تحكى أحداثه عن أصالة « حسن » التى تبدت فى رفض الزواج من نعيمة بمثل هذا الأسلوب ويقوم بأعادتها الى أهلها ، فان الفيلم يختار أن يجعل من واقعة هروب نعيمة منطلقا لقيام أبن عمها « علام » بمطاردتها لدى حسن لمنع زواجهما . وينجح فى اقناع « حسن » باستعادتها ، بل وبالأتفاق معه على أن يقوم بالغناء فى يوم زفافه منها . ولم يكن هذا الأتفاق الا شركا لأستدراج حسن . فما أن يصل الى القرية وفقا لأتفاقه من « علام » حتى تقوم الأسرة بقتله (٩) .

وبالرغم من أن الفيلم قد أتخذ من فترة الأربعينيات زمنا لأحداثه بهدف أدانة الأحتلال البريطانى لمصر بما خلفه من مناخ التخلف والقهر الذى تسبب فى تشويه الكثير من أسباب الحياة التى يرمز اليها الفيلم بما أنتهت اليه قصة حب حسن لنعيمة (١٠) ... الا أنه من بعد أفتتاحيته التى أسس من خلالها صورة هذا المناخ ، لم يقدم ما يقنع بوجود علاقة ما بين ما يدور على الساحة الشعبية وقصة حب حسن ونعيمة . فالمشاهد لم يحس بأية علاقة بين الأستعمار البريطانى والموضوع كما لم نحس بمصر الأربعينيات ألا فى مشهد البداية (١١) . من ناحية أخرى فقد قنع الفيلم بأقامة حب نعيمة لحسن على النظرة الأولى بحيث بدا هروبها ليلة زفافها للحاق بحبيبها يفتقد للمبرر الدرامى السليم الذى يجنب سلوك نعيمة خلقيا . ومن ثم فقد بدا حبهما فى صورة أقرب الى أستهتار المحبين بقيم مجتمعهما الأصلية (١٢) .



(٩) فيلم المغنواتى ، سيناريو وحوار يسرى الجندى ،سيد عيسى ، اخراج سيد عيسى .

(١٠) سمير فريد ، مقال بعنوان **حول فيلم المغنواتي** ، نشره نادى سينما القاهرة ، العدد ١ ، السنة السادسة عشرة ـ النصف الثانى .

(١١) سامى السلامونى ، مقال بعنوان **المغنواتى تجربةسينمائية يجب تدعيمها** ، مجلة الاذاعة والتليفزيون بتاريخ ٨٣/٧/٩ .

(١٢) كما رمزى ، مقال بعنوان **المغنواتى وفقدانالتواصل** ، نشره نادى سينما القاهرة ، العدد ٤ ، السنة السادسة عشرة ، النصف الثانى .

البيت العربى

دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى لمصر

وداد حامد

يطلق على تلك المنطقة من صحراء مصر الغربية ، التى تمتد من العامرية شرقا حتى السلوم غربا اسم الساحل الشمالى الغربى ٠

هذه المنطقة تضم عددا من المدن والقرى من اهمها : العامرية ، كنج مريوط ، برج العرب بهيج ، الحمام، الضبعة ، فوكة ، العلمين ، راس الحكمة ، مرسى مطروح (العاصمة) ، سيدى برانى، السلوم ٠

وتتعدد القبائل التى تقطن هذه المنطقة ، الا انها جميعا تنتمى الى قبائل أولاد على ، والى بعض القبائل العربية الآخرى ٠ بعض هؤلاء السكان مستقرين ويعيشون بصورة دائمة فى هذه المدن والقرى ويعملون بالزراعة ، وبخاصة زراعة الشعير ، وهم يعتمدون فى ريه على مياه الأمطار التى تتوافر عادة خلال شهور : نوفمبر ، وديسمبر ، ومارس ٠ أما بقية السكان فهم بدو رحل (**) يعتمدون فى معيشتهم على رعى الأغنام ٠

وتسجل هذه الدراسة بعض مظاهر حياة هذه الجماعات من البدو الرحل القاطنين فى مناطق متفرقة من الساحل الشمالى الغربى بالصحراء الغربية ، كما تسجل الاسلوب الذى اتبعته هذه الجماعات من الرعاة وصولا الى افضل تكيف مع البيئة ، وذلك من خلال دراسة نمط المسكن المستخدم عندهم وهو الخيمة أو البيت العربى ٠

تتميز حياة هؤلاء البدو الرحل عموما بالبساطة ، رغم خشونتها وقسوتها ٠ فهم يعتمدون على رعى الأغنام ، ولذلك ، نجدهم يجوبون الصحراء بحثا عن المراعى الخضراء التى يسمونها « الحطايا » ٠ ويدفعهم هذا البحث الدائم عن المراعى لقطعانهم ، الى الترحال من مكان الى آخر ، فينصبون خيامهم بالقرب من الآبار ، ويعيشون حياة بسيطة تعتمد على الاكتفاء الذاتى ان صح التعبير ٠

وتتحدد العناصر الاقتصادية لديهم ، بصورة

(★) تقوم هذه الدراسة على البعثة الميدانية التى قمنا بها الى منطقة الصحراء الغربية خلال شهر مايو سنة ١٩٨٢ م ، أثناء اقامة عدد من البيوت العربية بمناسبة الاحتفال بمولد سيدى محمود فى قرية برج العرب ٠

(★★) حتى نتجنب الالتباس الذى قد ينشا عن تباين دلالات كلمة « بدو » ، يمكن القول ان السكان ـ ينقسمون طبقا لطرق معيشتهم الى قسمين : الحضر والبدو ٠ وتعنى كلمة الحضر بصفة عامة السكان المستقرون ، بينما تطلق كلمة بدو على أولئك الذين يعيشون خارج مناطق الاقامة الدائمة ٠

رئيسة ، بالموارد الطبيعية المتوافرة في البيئة الصحراوية ، من نخيل وأشجار ونباتات صحراوية ، بالاضافة الى قطعان الأغنام والابل التي يقومون برعيها • وتمدهم الأشجار والنخيل بالثمار والتمر ، فضلا عن أنهم يستظلون بظلها وهذا يكتسب أهمية بالغة • كما تستخدم عروق الأشجار وجذوع النخيل في صنع بعض الأدوات مثل : النول اليدوي ، وكذلك مستلزمات اقامة الخيام من أوتاد ، أو أعمدة خشبية وغيرها • أما القطعان ، فهي تمدهم بكل احتياجاتهم من لبن يشربونه ولحم يأكلونه • ومن أصوافها ينسجون الأكلمة ، وقطع النسيج الطولية التي يستخدمونها في تشييد سقف وجدران البيت العربي •

ويعتبر الجمل من مصادر الغذاء للبدوي ، وأيضا الوسيلة الرئيسية لانتقاله ونقل متاعه من مكان الى آخر ، فضلا عن أن وبره من أفضل الخامات التي تستخدم في صنع المنسوجات •

والى جانب هذه الموارد الطبيعية المتوافرة في البيئة ، يحتاج البدوي أيضا لتسهيل معيشته في الصحراء ، الى بعض المنقولات البسيطة ، والتي تقتصر على ما هو ضروري ، مثل «الرحى» أو رحاة لطحن الحبوب ، والقرص الحديد الذي يوضع على وحدتين أو ثلاث من الحجر ليكون ما هو معروف « بالكانون » • ويستخدم هذا القرص الحديدي أيضا في بناء فرن للخبز وصنع الطعام•

ومن الأدوات التي يستخدمها البدوي ، القدور الفخارية وقدور الألومنيوم ، وبعض أواني الطعام الخشبية (القصعات) ، وأدوات صنع وتقديم الشاي والقهوة ، وعدد من القرب (*) لحفظ الماء وخض اللبن ، وخزن السمن •

وتعتبر أدوات النسيج اليدوي (**) من الضروريات التي يحرص البدو الرحل على اقتنائها، حيث تستخدمها النساء في نسج معظم المنسوجات التي يحتاجونها مثل الوحدات الطولية التي يتكون منها سقف وأروقة البيت العربي التي تسمى « الكحايل » ، وكذلك الأكلمة التي يسمونها الغطي والحمول • وتمتلك كل عائلة عددا من هذه الأكلمة ، يستخدم بعضها للفرش والنوم ، وهناك أنواع تستخدم للغطاء •

ولقد جاء اختيار البدو الرحل لأنماط مساكنهم انعكاسا مباشرا لتلك الحياة البسيطة الدائمة الترحال التي يعيشونها • فالبدوي يطوى هذه الخيمة التي يطلق عليها البيت العربي ، ويحملها على ناقته اذا أراد الرحيل • هذا فضلا عن أن عملية اقامة هذا البيت لا تستغرق منه جهدا زائدا أو وقتا طويلا • وهو في النهاية يحقق كل ما هو مطلوب توافره في المسكن من أمان وخصوصية ، وحماية من برد الصحراء ومطرها شتاء ، كما يمنع عنه وهج الشمس المحرقة في الصيف •

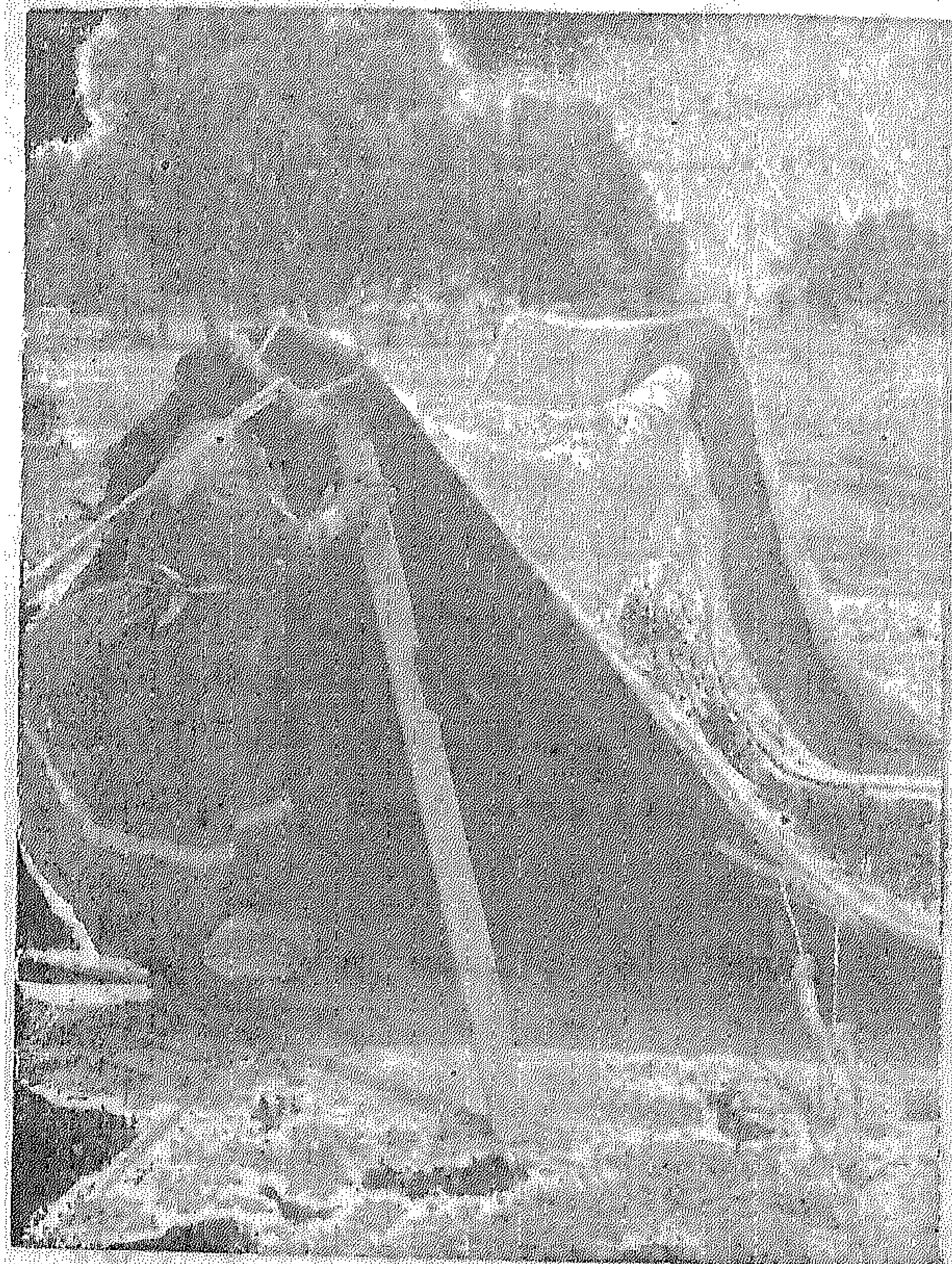
البيت العربي :

يطلق بدو الصحراء الغربية الذين يقطنون قرب الساحل الشمالي الغربي ، على هذا المسكن عدة أسماء مثل « **البيت العربي** » و «**بيت الربيع**» و « **بيت الشعر** » و « **بيت الثلة** » • ومن الملاحظ أن الاختلافات التي تميز كل نوع عن الآخر ، تتعلق بالخامات المستخدمة في صناعة سقف وأروقة «البيت ، رغم أن لها جميعا نفس التصميم الانشائي ، فيصنع « بيت الربيع » من صوف الأغنام ، « وبيت الشعر » يدخل في صناعته شعر الماعز ، وهما يستخدمان في فصول الخريف والشتاء وجزء من فصل الربيع • أما بيت الصيف فتستخدم في صناعته الأجولة « الغراير » بعد فردها وتبطينها من الداخل بقطع هندسية الشكل من القماش الملون بألوان زاهية ، وهو يستخدم في فصل الصيف • ويطلق على هذه الأنواع جميعا اسم « البيت العربي » •

ويوجد ، الى جانب هذا النوع المستخدم للسكنى ، نوع آخر أقل حجما ، وقد يقام ملحقا

(*) تصنع القرب من جلد الماعز ، ويصبغ جلد الماعزقربة بعد اضافة بعض المواد اليه واحكام الربط حول منافذ الأرجل والذيل ، وتسمى القربة التي تستخدم في خض اللبن« الشكوة » ، وتلك التي يحفظ فيها السمن « الصوفة » ، وهي تختلف عن الأولى في أنها تترك مغطاة بالشعر •

(**) أدوات النسيج عند البدو الرحل في هذه المنطقة هي (نول ارضي ، مغزل ، نير ، ميشع ، مشط ، منشيز •







بالبيت ، ويستخدم للطهو واعداد الخبز ، أو يقام فيه النول اليدوى للنسيج . وهنـــاك بعض البدو ، وبخاصـــة الأقل ثـراء يستخدمونه فى السكنى ، ويسمى هذا النوع « الخيشة » . وهو يصنع من أجولة الخيش « الغراير » ، ويقـــام أو يرتكز على عامود واحد فقط يسمى « جابر » .

ويستطيع البدوى عادة أن يحصـــل على المواد الأولية المستخدمة فى كل هذه التنويعـات ، من الخامات الموجودة فى البيئة ، فالصوف المستخدم فى صنع « البيت العربى هو صـــوف الأغنام ، وشعر الماعز ، ووبر الابـــل . وتصنع القوائم الخشبية المستخدمة كدعامات ارتكاز يقام عليها البيت من أشجار التين ، والزيتـــون ، واللوز المنتشرة فى صحراء مصر الغربيـــة ، أما الأجولة « الغـــراير » التى تســـتخدم فى بيت الصيف أو الخيشة فهى نفس الأجولة التى يحصلون عليها فارغة أو معبأة بالحبوب ، والدقيق ، والسكر من المجمعات التعاونية الموجودة فى القرى القريبة . كما انهم يحصلون على الحبال والمثابت التى يشد بها البيت من أسواق هذه القرى . ويستخدمون أفرع نبات « المتنان » الذي ينمـــو فى الصحراء الغربية فى عمل « الاخلة » التى عن طريقهـــا يشـــبك السقف « البـــدن » مـــع الجـدران « الأروقة » (*) .

الخامات اللازمة لاقامة البيت العربى :

كل ما يتعلق بالبيت العربى — من حيث اعداده واقامته — من اختصاصات الســيدة البدوية . تبدأ النســـاء فى اعداد الأجزاء المكونة للبيت ، (البدن) والأروقة « الأربع التى تمثـــل جدران البيت ، ثم القوائم الخشبية وعددها اثنـــا عشر عامودا ، وأربع عشرة قطعة من الخشب مقوســـة قليلا أو على شكل زاوية منفرجة هى « الجوازل » ، يتراوح طـــول الواحـــدة بين ثلاثين وأربعين سنتيمترا . وأربـــع عشرة قطعـــة من الحبـــل ، يتراوح طول الواحـــدة منهـــا بين خمسة وعشرة أمتار ويسمى الحبل عند بدو الساحل الشمـالى « رمة » . ثم أربع عشرة قطعة من الحبل يراعى أن تكون كل منها أطول من « الجازل » بما يسمح بعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف ، ليتكون منها « العماير » .

ومن الخامات اللازمة أيضا فى تكوين البيت العربى أربعة عشر مثبتا من الحديد على شـــكل مسمار كبير ، وقد تستبدل هذه المثابت بأوتاد خشبية ، ويلزم أيضا عدد من الشبابك الخشبية « الأخـــلة » لتثبيت السقف بالأروقة ، وكذلك قطعتان مسطحتان من الخشب بعداهما ٤٠ سم و ١٥ سم تقريبـــا ، يكون بكل منهما تجويف مســـتدير عنـــد منتصفها يتسع بمقدار قطر عامـــود الجابر العلوى ، وهو عامـــود الارتكاز الأســـاسى للبيت وتسمى هذه القطعة الخشبية « الكربة » .

وسنتناول الآن بالشرح كيفية تجهيز كل من السقف « البدن » والجدران « الأروقة » قبل بدء اقامة البيت :

أولا : بيت الربيع

السقف « البدن »

لاعداد السقف تبـــدأ الســيدات فى نسج الصوف أو الشعر ، وذلك بعد جز الأغنام وتقليم الماعز الذى يتم عادة مع بداية حلول أشهر الدفء أى خلال شهرى مارس وابريل . وتنسج السيدة عددا من الوحدات الطولية من خام الصوف على نـــول يدوى أرضى بعـــرض خمسين سنتيمترا تقريبا ، وبطول السقف المطلوب ، ويتراوح طوله بين عشرة أمتار واثنى عشر مترا ، وقد يطول أكثر من ذلك . وتسمى كل واحدة من هذه الوحدات الطولية « مسدة » أو « شركة » ، ويراعى أن تنسج الوحدات الطولية المكونة للسقف من الصـــوف الخشن المخلوط بشعر الماعز حتى يقاوم العوامل المناخية ، الرياح ، والأمطار ، والشمس .

ويحتاج سقف البيت أيضا لخمسة أشرطة تنسج من الصوف الخشن ، عرض كل منها حوالى عشرة سنتيمترات ، ويـكون طـول أحـد هذه الأشرطة مساويا لطول السقف نفسه . أما الأشرطة الأربعة الأخرى ، فطول كل منها يساوى عرضه ، وتســـمى هذه الأشرطة « الطرائق » والمفـــرد « طراقة » ، ووظيفتها تقوية السقف .

وعند الانتهاء من نسج الصوف توصل تلك الوحدات الطولية بعضها بالبعض الآخر الى أن يتم

(*) جمع رواق . ويقال ضرب فلان رواقه بمعنى اقامه ، والرواق ستر يمد دون السقف .

التوصل الى العرض المطلوب ، وتسمى عملية توصيل القطع معا « التظبيب » ، وهي تتم بواسطة ابرة طويلة وغليظة « ميبر » وخيط من الصوف ٠

ثم تأتى المرحلة التالية وهى تقوية السقف، وذلك عن طريق تثبيت « الطرائق » : واحدة عند منتصف طول مستطيل السقف ، من جهة الداخل، أما الأربع الباقية ، فتثبت واحدة عند نهاية الحد العرضى الأيمن ، وأخرى فى الجهة المقابلة ، ثم تثبت الرابعة والخامسة فى عرض السقف عند كل ثلث ، فتتقاطعان مع « الطراقة » الطولية فى نقطتين ٠ وعند كل تقاطع تثبت قطعة الخشب المسماه « الكربة » شكل رقم (١) ٠

اعداد العمائر :

يتم اختيار أربع عشرة قطعة من الخشب تسمى « الجوازل » وهى مقوسة قليلا — أو على شكل زاوية منفرجة ٠ وطول الواحدة « الجازل » حوالى أربعين سنتيمترا ، ويفضل استخدام عروق شجيرات التين نظرا لصلابتها ، ثم يحفر بالقرب من نهاية كل من طرفيها « مجرى » ويربط حبل أطول قليلا من الجازل بما يكفى لعمل عقدتين ، واحدة عند كل طرف ٠ وفى هذه الحالة يسمى الجازل « بعد ربطه بالحبل » « العميرة » ، ويتم بهذه الصورة صنع أربع عشرة « عميرة » ٠ شكل رقم (٢) ٠

تثبت هذه العمائر الأربع عشرة على حواف السقف الأربع ، على أن تكون « الجوازل — للخارج ٠ وتوزع « العمائر » بحيث تثبت اثنتان فى كل ركن من أركان السقف الأربعة ، وواحدة عند منتصف مقدم البيت ، وأخرى عند منتصف الخلف واثنتان فى كل جانب كما فى شكل رقم (٣) ٠

تجهيز الأروقة :

وحدات النسيج الطولية التى تستخدم فى الأروقة تسمى (الكحايل) ، والمفرد منها كحلة ٠ وهى تنسج غالبا من الصوف الملون بصبغات حمراء ، وزرقاء قاتمة ، وخضراء ، وقد تترك على نفس لون الصوف أو الشعر أو الوبر الطبيعى ٠ ويحتاج كل رواق الى أربع أو خمس « كحايل » توصل ببعضها بنفس الطريقة المستخدمة فى السقف ٠ وفى الحقيقة أنه لا توجد مقاييس ثابتة لطول « الكحلة » ، بل تحاك حسب الحاجة وحسب مساحة البيت ، أما عرضها فيكون بعرض النول ، وهو حوالى ٥٠ سم كما ذكرنا من قبل ٠

ثانيا : بيت الصيف :

السقف :

وفى حالة « بيت الصيف » يعد السقف من القماش الخام الثقيل « قماش الدك » ، وفى بعض الأحيان يكون من « الخيش » ٠ ويقوى سقف بيت الصيف بنفس الطريقة المتبعة فى بيت الشعر عن طريق تثبيت الطرائق المنسوجة من الصوف الغليظ ثم تضاف « الكربتين » وكذلك « العمائر » ٠

الأروقة :

وأروقة بيت الصيف تصنع من أجولة الخيش « الغراير » بعد فردها وتوصيل بعضها ببعض ، ثم تقوم النساء بتبطينها من الداخل بأجزاء من الأقمشة الزاهية الألوان ، التى يستخدمنها فى صنع ملابسهن ، وتسمى هذه العملية «التنقريش» وتستخدم فيها الأشكال الهندسية كالمثلث ، ويسمونه « حجاب » ، والمربع ويسمى « بلاطة » ، والمربع المنحرف — المعين — ويسمى « كوتشينة »٠

وتحتاج أروقة بيت الصيف « للتقوية ، نظرا لقلة تماسكها وصلابتها عن تلك الأروقة المصنوعة من كحايل الصوف فى بيت الربيع ٠ وتتم عملية التقوية هذه عن طريق تثبيت أو « تدكيك » حبل غليظ حول محيط كل رواق ٠ وهذا الحبل يساعد على حفظ « الرواق » مستقيما ومتماسكا عند شده ، كما يراعى عمل ثقوب على أبعاد متساوية ومتقاربة فى الجانب العلوى لكل رواق ، وذلك لتيسير تثبيته فى السقف بواسطة المشابك الخشبية « الاخلة » ٠

اعداد القوائم الخشبية :

القوائم الخشبية اللازمة لاقامة البيت العربى المعتاد ، عددها إثنا عشر عامودا ، الدعامتان

الرئيسيتان لارتكاز سقف البيت تسميان « الجبر » ومفردها « جابر » ، ويتراوح طول كل منهما بين مترين ونصف وثلاثة أمتار ، ودعامتان أخريان أقل من السابقتين من حيث الطول بما يقرب من نصف المتر ، توضع واحدة فى منتصف مقدمة البيت الذى يسمي مقدم البيت » ، والثانية فى منتصف الخلف الذى يسمى « ذيل البيت » . وتسمى هذه الدعامات بالأكمام والواحدة « كم » .

بالاضافة الى ذلك ، توجد أربعة قوائم خشبية ، تثبت كل قائمة منها فى ركن من أركان البيت ، وتسمى هذه القوائم « الخماميس » ومفردها « خماسة ، ويطلق البعض عليها » « رجل » . ثم أربعة قوائم أخرى ، اثنتان فى الناحية اليسرى ، ومثلهما فى الناحية اليمنى ، وتسمى « المقادم » والمفرد « مقدم » . والملاحظ أن كل من « الخماميس » و « المقادم » لها نفس الطول ، وهى جميعا أقل طولا من « الكمين » بما يقرب من نصف المتر ، والكمان أقل طولا من « الجابرين » بما يعادل نصف المتر أيضا ، وبذلك يتخذ سقف البيت شكلا هرميا (شكل رقم ٤) .

اقامة البيت :

يطلق على هذه العملية مصطلح شد البيت ، أو كرب البيت ، وكل من التعبيرين يعنى اقامة البيت . أما عند فكه أو هدمه فيستخدمون تعبير « تعلية البيت » نظرا لما للبيت عندهم من مكانة رفيعة ، كما أنهم يتطيرون مما قد تبعثه كلمة (الهدم) من تشاؤم . وتقوم النساء عادة بهذا العمل .

ولاقامة البيت المتوسط والشائع ، تكفى سيدتان فقط . وفى هذه الحالة لا يستغرق منهما هذا العمل أكثر من ساعتين .

وأفضل الأوقات لشد البيت هو وقت الضحى ، ففى هذا الوقت من النهار لا يكون السقف مثقلا بندى الصباح ، بل يكون خفيفا يسهل رفعه .

أما قطعة الأرض المراد اقامة البيت عليها ، فتسمى عند بدو الساحل الشمالى الغربى «الدار» ، ويراعى ان تكون هذه الأرض يابسة متماسكة ، وليست رملية رخوة تغوص فيها المثابت أو القوائم الخشبية . وبعد تنظيف هذه الأرض من الأشواك ، والحشائش ، والحصى ، يفرد عليها السقف بحيث تكون الناحية المثبت بها الطرائق « مواجهة للأرض ، وفى الاتجاه المراد وضع البيت فيه . ثم تثبت أطراف الأربعة عشر حبلا فى « العمائر » الأربع عشرة المثبتة فى السقف على شكل عقد خاصة بحيث يسهل التحكم فى أطوالها . وتشد كل من هذه الحبال على خط مستقيم ، حتى يصل كل حبل الى نقطة خارجية يثبت فيها « وتد » من الخشب أو مثبت من الحديد ، يربط به الطرف الآخر للحبل .

والملاحظ أن الحبال التى تثبت فى أركان البيت تكون أقل طولا وغلظا من الحبال الرئيسية المثبتة على امتداد « الجابرين » .

وبعد الانتهاء من فرد السقف وعقد الحبال بالعمائر ، وربط أطرافها فى المثابت أو الأوتاد ، تأتى الخطوة التالية وهى رفع السقف على الأعمدة ، وفى هذه الحالة توضع أولا « المقادم » بحيث تكون فى اتجاه الريح ، فعلى سبيل المثال ، ان كانت الرياح شمالية ، تبدأ السيدة بوضع المقادم من جهة الشمال ، وذلك حتى يمتلىء داخل البيت بالرياح فيساعد ذلك على رفع السقف .

يلى ذلك رفع كل من الجابرين « الأوسطين ، بعد تثبيت الطرف العلوى لكل جابر فى الفتحة المخصصة له فى وسط قطعة الخشب المسماة « بالكرية » والتى سبق تثبيتها فى مواضع تقاطع « الطرائق » شكل رقم (٥) .

ثم يثبت « الكم » الأمامى والخلفى ، وبقية « المقادم » ثم « الخماسات » فى الأركان الأربعة .

ولتثبيت الأعمدة ، يتم عمل عدة حفر فى الأرض بعمق ثلاثين سنتيمترا تقريبا ، تنصب فيها الأعمدة . وقد ترفع بعض هذه الأعمدة على أحجار ان كانت قصيرة بعض الشيء .

ثم تأتى المرحلة الأخيرة من مراحل اقامة البيت ، وهى تثبيت الأروقة الأربعة فى السقف . ويتم ذلك بواسطة مشابك خشبية مسحوبة الأطراف هى « الأخلة » . وتبدأ كل من السيدتين فى تثبيت الأروقة ناحية « الكم الأمامى » ، فتتجه احداهما

الى جهة اليمين ، أما الأخرى فتتجه ناحية اليسار ، ثم تتقابلان عند « الكم » المقابل •

التقسيم الداخلى للبيت :

يتكون البيت العربى عادة من حجرة واسعة واحدة ، فاذا ما أقبل بعض الضيوف ، أمكن تقسيم البيت الى قسمين أو ثلاثة أقسام ، وذلك بواسطة بطانية حمراء اللون بها خطوط خضراء ، وبنفسجية ، وبرتقالية ، وتشد هذه البطانية ما بين « الجابر الأوسط » و « المقدم » • وعادة تشغل النساء الجزء الداخلى من البيت • أما عند ختان أحد الصبية ، فيشكلون « دروة » مربعة الشكل باستخدام هذه البطانية حول أحد الجابرين وهم يسمون هذه « الدروة » « حجبة » فى بعض الأحيان •

وتمتلك كل عائلة بيتا واحدا على الأقل ، وقد تمتلك بعض العائلات الثرية أكثر من بيت ، واحدا للشتاء وآخر للصيف ، وثالثا للمناسبات • وعند زواج أحد أبناء العائلة ، تبدأ أمه أو عمته فى حياكة قطع النسيج التى يتكون منها البيت • ويستغرق نسجها ما يقرب من عام •

واذا كان الدافع الأساسى لنقل البيت العربى من مكان الى آخر هو (البحث عن المراعى الخضراء ـ كما أشرنا فى المقدمة ـ ، فهناك بعض الضرورات الأخرى التى تحتم نقله • فيحدث ذلك مثلا عندما تبتل الأرض لبقاء القطعان عليها مدة طويلة ، وهم يعبرون عن هذه الحالة بقولهم : « أن الأرض ريغنت » • وكذلك اذا كان هناك غبار ناعم ، ويقولون فى هذه الحالة : ان « الدار صارت عجاج » •

وهناك بعض المناسبات الاجتماعية التى يتعين فيها نقل البيت ، أو اقامة بيت آخر اضافى ، مثل حالات الاحتفال بالزواج أو الختان • وعندئذ تقام خيمتان ، واحدة للرجال ، وأخرى للنساء يكون ملحقا بها مكان للطهى •

ويقام البيت العربى أيضا عند انعقاد « مجالس العرب » حيث يجتمع رجال البدو وشيوخ القبائل الذين يسمونهم « العقلاء » لبحث بعض الشئون أو لفض المنازعات وعقد الصلح بين الأفراد أو القبائل •

أما عند الاحتفال بمولد أحد الأولياء ، فتنقل كل عائلة خيمتها لتضربها بالقرب من ضريح الولى، ويقولون عند ذلك : « نشيلوا للشيخ فلان •• » • وهم يقيمونها عادة لمدة ثلاثة أيام هى مدة الاحتفال • وتوزع الخيام بحيث تكون فتحاتها جميعا تجاه ساحة الضريح ، لتتيح لهم مشاهدة الألعاب واستعراضات رقص الخيل ، وجميع الاحتفالات التى تقام بهذه المناسبة • وقد يرتبط هذا الوضع المعين للخيام بعادة مرور المرابطين(*)، ودفع أيديهم فى « قصع الفتة » التى توضع أمام كل بيت فى يوم المولد ايذانا للبدء فى تناول الطعام (**) •

ومن العادات الشائعة عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمرتبطة بالبيت ، ذبح « ذبيحة » كفدية ، وذلك عند الانتقال لدار جديدة ، وقد يقوم الجيران ، هم بدورهم ، بذبح الفدية تحية للقادمين • ويصاحب نقل ، واقامة البيت ، اطلاق الكثير من « الزغاريد » • ولا تنسى كل سيدة أن تعلق فى سقف خيمتها « حفنة » من تراب الولى الذى تعتقد فى كراماته • وقد تعلق السيدات بعض عظام النسور أو عددا من الأحجبة • والتمائم •

كيفية حمل البيت :

ولنقل البيت من مكان الى آخر ، يفرد كل من « الجابرين » على سطح الأرض بحيث يكونان متوازيين ويكون بينهما مسافة ستين سنتيمترا تقريبا • وتوضع بقية الأعمدة الخشبية بحيث تكون متقاطعة معهما ، ثم يتم بعد ذلك ، طى كل من السقف وكذلك الأروقة الأربعة ووضعها على الأعمدة ، ويقوم اثنان من الرجال الأشداء برفعها جميعا على الجمل • وفى بعض الأحيان ينقل

(*) المرابطون أو اهل الكرامات ، هم أفراد ينتمون الى قبيلة معينة فى الصحراء الغربية •

(**) فى صباح أول أيام المولد ، تضع كل عائلة (قصعة الفتة) أمام باب الخيمة الخاصة بها ، ثم يدفع المرابطون أيديهم حتى أسفل كل قصعة وهى ساخنة ، ويعتبر هذا احدى كراماتهم •

البيت على عربات كارو تسمى « الكاروزة » وخاصة فى الأماكن القريبة من القرى .

الترميم والوقاية :

يبقى البيت العربى مصاحبا للبدوى ، على امتداد رحلة عمره ، ولذلك فهو يحتاج منه كل عام قدرا من التجديد أو الاضافة حتى يظل فى حالة جيدة . وهذه المهام ، تقوم بها المرأة عادة ، وهى تتمثل فى تغيير بعض قطع الصوف أو الخيش التى تكون قد أصبحت بالية ، أو على الأقل ترميمها . كما ان هناك بعض الأعمال الوقائية التى يتحتم القيام بها يوميا وهى ارخاء الحبال التى يشد منها البيت عند الغروب واعادة شدها عند الضحى ، والغرض من ذلك هو حماية هذه الحبال من القطع نتيجة لفرق الحرارة وتقلبات الجو ، فتبقى صالحة لمدة طويلة .

التكيف مع البيئة :

والآن ننتقل الى بعض الوسائل التى استخدمها بدو الساحل الشمالى الغربى ، لمواجهة مناخ الصحراء الذى يتميز بحرارة عالية وجفاف فى الصيف ، ورياح باردة ، وأمطار فى الشتاء . واذا كان المناخ يؤثر بدرجة عالية على كيفية اقامة المساكن ، فان بناء الخيام بتلك الطريقة ، التى تم شرحها ، يعتبر تكييفا للهواء بصورة بدائية .

فأولا : للتحكم فى حجم الهواء الداخل الى الخيمة تصمم فتحة الباب « فم البيت » بحيث تكون جهة الجنوب أو الجنوب الشرقى . وهذا الوضع يتيح للشمس الدخول الى البيت وخاصة فى الشتاء ، وذلك الى جانب امكان تفادى الرياح الشمالية الباردة . أما فى الصيف فيمكن ايجاد تيار متجدد من الهواء عن طريق نزع الرواق الشمالى أو طى جانب منه .

ثانيا : هناك فتحتان دائمتان بالقرب من السقف عند كل « كم » من الأكمام وتغطى كل فتحة منهما ، الفراغ المثلث الناشىء عن الفرق بين طول الأكمام ، وطول الرواق . ويتم تغطية هذا الفراغ بواسطة « جوال » يثبت من منتصفه على عامود طوله حوالى نصف متر . ثم يثبت هذا العامود بميل على السقف أعلى « الكم » وهاتان الفتحتان تسمحان بتهوية دائمة وغير مباشرة .

ثالثا : تصمم أسقف الخيام بحيث تكون هرمية ، وذلك لمساعدة الأمطار المتساقطة فى الشتاء على الانزلاق سريعا وعلى عدم التراكم . ومن ناحية أخرى ، يساعد هذا الانحدار فى السقف على تخفيف حدة الشمس صيفا من خلال جعل زاويتى السقوط والانعكاس كبيرتين ، وهذا يذكرنا بتصميمات بعض منازل منطقة الكنوز بالنوبة القديمة حيث يتم بناء أسقفها على شكل قباء لهذا الغرض .

وفى ختام هذه الدراسة الوصفية للبيت العربى ، يمكننا القول بأن هذا النموذج السكنى يعكس وعى البدو ببيئتهم ، وتكيفهم مع امكانياتهم الطبيعية . لذلك لم يأت تمسكهم بهذا الطراز السكنى بدافع الحرص على التقاليد فحسب ، وانما لأنه البيت الأكثر ملائمة للبيئة الصحراوية والتنقل الدائم .

« الكلمات والمصطلحات البدوية التى وردت فى الدراسة » وشرح معانيها »

الحطايا : المراعى الخضراء .

الأوتاد : مفردها « وتد » وهو مثبت خشبى ، طرفه العلوى عريض ويحيط به ، قرب نهايته ، مجرى . أما الطرف الآخر الذى يثبت فى الأرض ، فهو مدبب .

الرحى : يطلق عليها أيضا « رحاة » أو «رحاية» . تستخدم لطحن الحبوب . وهى عبارة عن قرصين كبيرين من حجر البازلت الناعم . القرص السفلى مصمت مثبت فى منتصفه عامود خشبى طوله حوالى ١٥ سم ، أما العلوى ففى منتصفه فتحة توضع بها الحبوب . كما أن لها يدا خشبية تدار منها .

الكانون : يستخدم كموقد لطهى الطعام ، وأحيانا لصنع الخبز ، وهو يتكون من : قرص حديدى يوضع على حجرين ، أو قالبين من

الأجر ، يقامان بحيث يكون بينهما فجوة كبيرة يدفع فيها الحطب أو قطع من الخشب للوقود ٠

القربة : تصنع من جلد الماعز بعد سلخه كاملا ، ودبغه بالملح والشبه ، ثم ربط أماكن الذيل والأرجل ٠ وتسمى القربة التى تستخدم فى خض اللبن « الشكوة » ٠ وتلك التى يحفظ بها السمن « الصوفة » وهى تختلف عن الأولى فى أنها تترك مغطاة بالشعر ٠ وتستخدم القربة لحفظ الماء أيضا ٠

الجصعة : آنية مستديرة من الخشب بأحجام مختلفة ٠ وهى شائعة الاستخدام عند البدو ، حيث يوضع فيها الطعام وخاصة « الثريد » ٠

الكحايل : مفردها « كحلة » وهى عبارة عن وحدات طولية من نسيج الصوف عرضها حوالى خمسين سنتيمترا ، وهو عرض النول اليدوى المستخدم عند البدو ٠ أما طولها فيتحدد وفقا للمقاس المطلوب لطول وعرض البيت العربى ٠ وهى تستخدم لعمل « الأروقة » أى الجدران بعد وصل عدد منها ببعضها ٠

المحمول : وهى الأكلمة التى تنسج يدويا ، وتسمى أيضا « الغطى » ويوجد منها أنواع عديدة مثل « الحواية » ، « الحسينى » ، « النويرى » ، « الملقوط » ، « الشليف » ٠

الغراير : خيش الأجولة ٠

الجوازل : المفرد « جازل » وهى قطعة من خشب الأشجار اليابس ، تستخدم فى عمل العماير التى تركب فى سقف البيت العربى ٠

الرمة : الحبل ٠ وله استخدامان فى البيت العربى ٠ فهو يستخدم فى صنع العميرة ، كما يستخدم فى شد البيت وتثبيته فى الأرض ٠

العماير : المفرد « عميرة » ، وهى الجازل بعد ربطه بقطعة من الحبل ، وهى تثبت حول محيط السقف فى أربعة عشر موضعا ليشد منها البيت ، وذلك بعد ربط الحبال بها ٠

المثابت : المفرد « مثبت » ٠ يصنع من الحديد على شكل مسمار كبير الحجم وله رأس مسطحة ٠ وقد يطلق هذا الاسم أيضا على « الوتد » الخشبى السابق ذكره ٠

الأخلة : المفرد « خلال » أو « خلة » ، وهى عود خشبى رفيع ، وتستخدم لشبك سقف الخيمة بالجدران ٠

الكربة : قطعة من الخشب مسطحة طولها حوالى ثلاثين سنتيمترا ، والعرض حوالى عشرة سنتيمترات ، وبها فتحة مستديرة فى الوسط ، والكربة تثبت فى سقف البيت العربى فى نقطتين عند تقاطع الطرائق ، ووظيفتها تثبيت « الجابرين » ، أى أعمدة الارتكاز الأساسية للبيت ، فى السقف ، عن طريق الفتحتين ٠

المسدة : وتسمى أيضا « الشركة » ، وهى قطاع من النسيج بعرض النول ، وطولها يكون تبعا لطول السقف ٠ وهى تستخدم أيضا فى الأكلمة ٠

الطرائق : المفرد «طراقة» وهى شريط من الصوف عرضه عشرة سنتيمترات ، يثبت فى السقف من الداخل لتقويته ٠

الأروقة : ومفردها « رواق » ، وهى جدار الخيمة الأربعة سواء فى « بيت الشعر » أو « بيت الصيف » ٠

البدن : يطلق على سقف البيت العربى ٠

الجابر : العامود الأساسى لارتكاز البيت ، وفى حالة البيت ذو الحجم المعتاد يستخدم جابران ، أما فى حالة البيت الصغير الحجم المسمى « الخيشة » فيكون هناك جابر واحد فقط ٠

الأكمام : مفردها « كم » وهى تطلق على العامودين الخشبيين اللذين يوضع أحدهما فى مقدمة البيت ، والآخر فى الخلف ٠ كما تطلق أيضا على تلك الفتحة العلوية التى تتيح

تهوية غير مباشرة أعلى الأعمدة المسماة بالأكمام ٠

الخماميس : أو الخماسات ومفردها « خماسة » ويطلق عليها بعض البدو « أرجل البيت »٠ وهى القوائم الخشبية الأربعة التى توضع فى أركان البيت ٠

المقادم : المفرد « مقدم » ، وهى الأعمدة الخشبية التى تنصب فى جانبى البيت وعددها أربعة أعمدة ٠

الحجبة : هى الركن الذى تتم اقامته داخل الخيمة بوضع حاجز من القماش أو بطانية ٠

الدار : قطعة الأرض التى يقام عليها البيت العربى ٠

ريغنت الأرض : ابتلت بعد أن أقامت عليها المواشى فترة ٠

العجاج : الغبار الناعم ٠

الكاروزة : العربة « الكارو » ، وهى عربة خشبية تجرها دابة ٠

التطبيب : تطلق على عملية وصل قطع المسدة بعضها بالبعض الآخر ٠

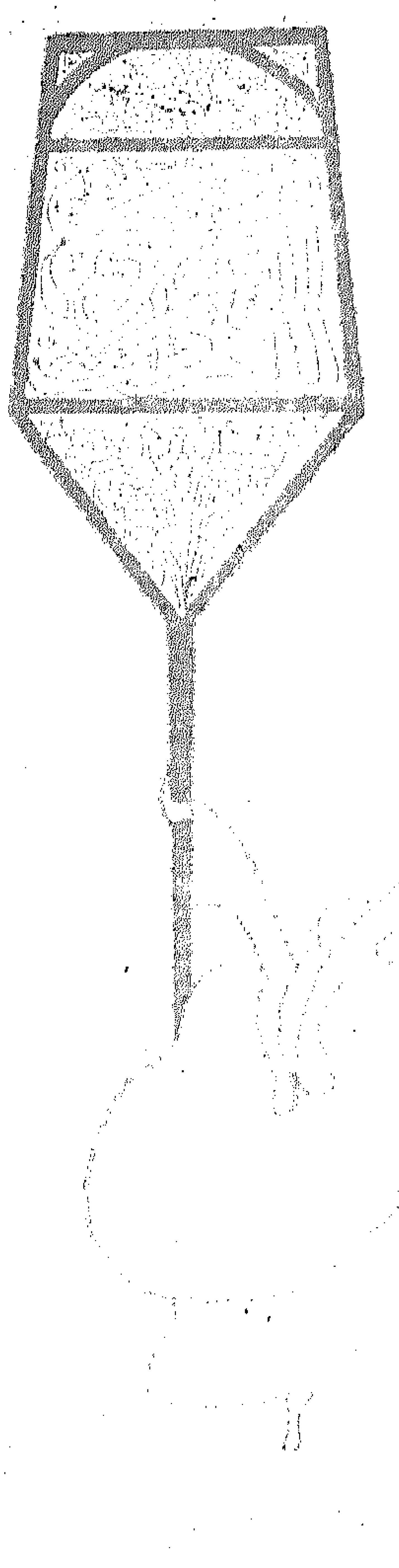
التنقريش : تزيين الأروقة « الجدران » بقطع هندسية من القماش الملون وتثبيتها بالخيط ٠

كرب البيت : يعنى شد البيت بواسطة الحبال ٠

تعلية البيت : تعنى هدم البيت ٠

نشيلوا لـ : يعنى ننقل خيمتنا ومتاعنا الى ٠٠٠

أزياء رقصة فرقة التنورة



الدرب طويل
والليل ثقيل
ولكن
البدايه الآن
وها انا معي للترحال
السبحه والعصا والقنديل
وقربه من نهر الحياة
وكل قصتى فى موال
سأودع شعبى الآن
وسأعود يوما ما
احمل على عاتقى حقيقتى
سأعود من أجل أرضى
وشعبى
من أجل حبى
من أجل قلبى الدفين هناك
عند جذور الهرم

منال زغلول

ان ماضينا لم يمت فالزمن يمضي حقا، ولكن التراث يظل حيا وان واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمني والتاريخي وقديقتضي الأمر ان نسجل تراثا على وشك ان ننساه في غمرة الموجة الاعلامية التيتلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التي نفترض وجودها في مجتمعنا ناسين ان من ينسى تراثه أشبه بالسفيه الذي يبدد ثروته التي ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من للآخرين من هنا كانت البداية ٠٠٠٠ كانت بداية فكرة بحث عن ميلاد جديد لصورة من التراث عادت للحياة في ظل لحظة جديدة عامرة بالحب نحياها ٠

★★★

رقصة المولويه :

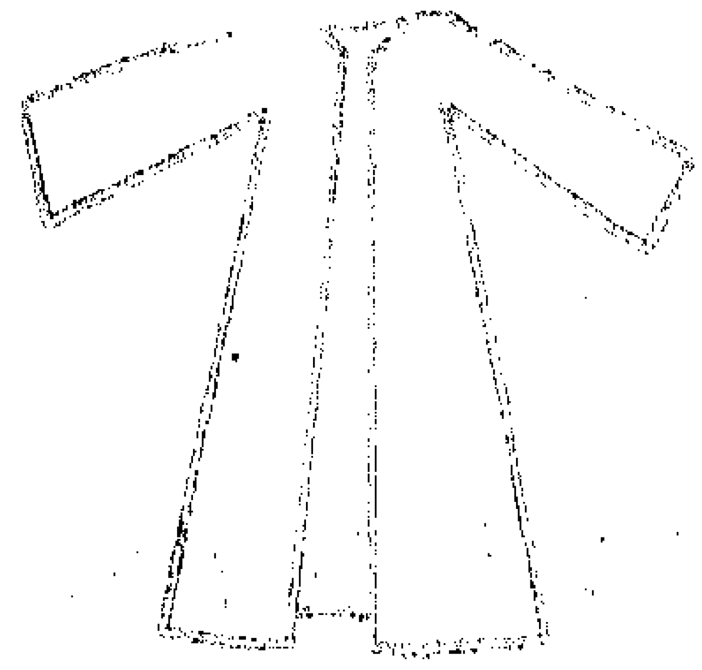
يرجع أصل الكلمة الى كلمة الموالى وهم أبناء الأمم غير العربية الذين دخلوا فى الاسلام ونصبوا أنفسهم خصوما لمن يخرج على شريعة العدل وتحقيق المساواة وهناك رأى آخر بأنها كلمة اشتقت من مولانا الولى فأصبحوا مولويه ٠

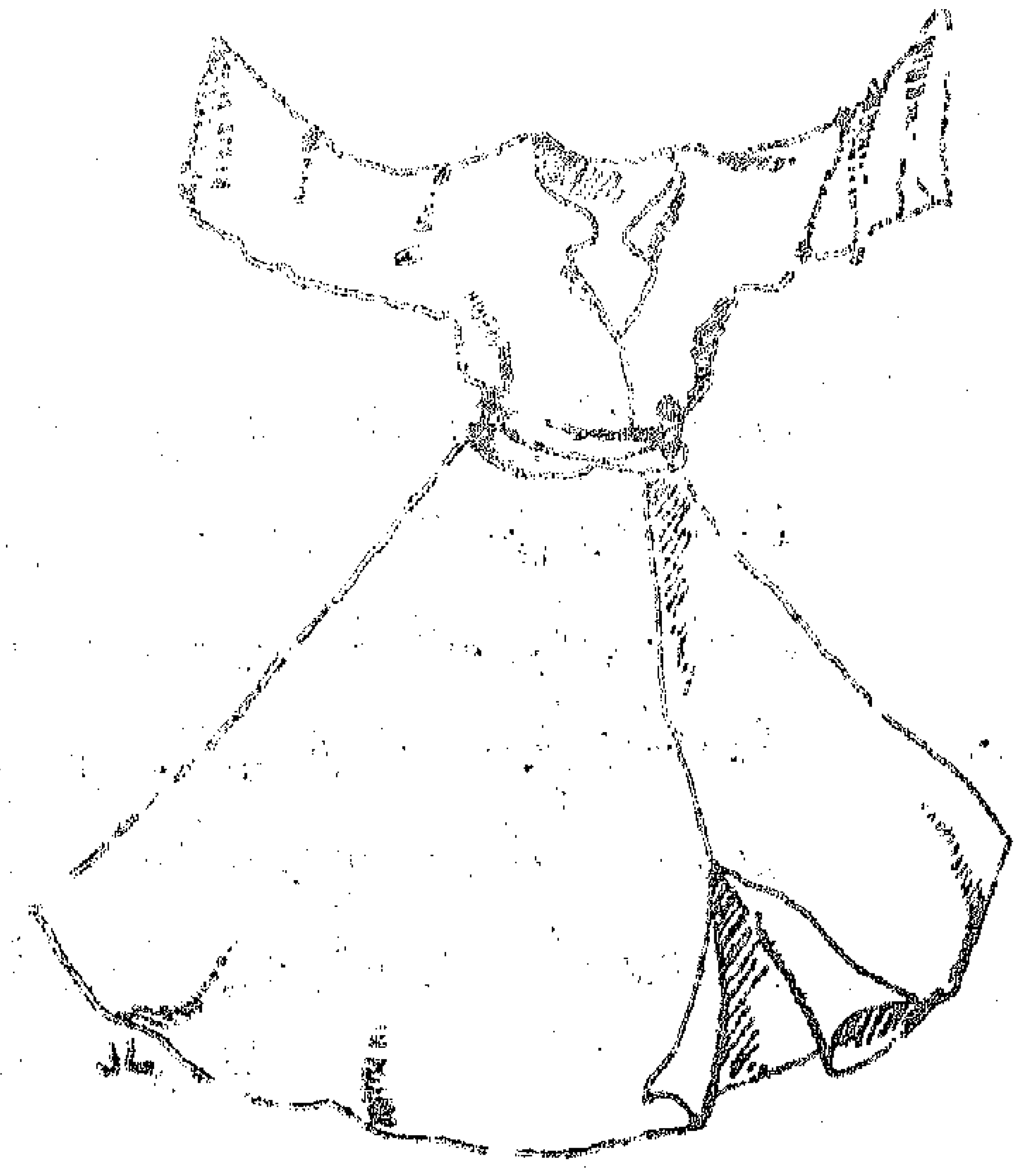
وعلى وجه العموم هم أتباعومريدو مولانا محمد بن محمد بن حسين الخطيبى البكرى المعروف بمولانا جلال الدين الرومى ومنهم تتألف طريقته المعروفة بالمولويه ٠٠ وجلال الرومى هو أعظم شعراء الصوفية الايرانيين (١٢٠٧ ـ ١٢٧٣) ولد بخراسان وتوفى بقونية وقد تعلم على يد أبيه مولانا نجم الدين كبير مشايخ الصوفية وخلفه الشيخ نجم الدين البكرى وقد جمع بين التدين والأدب وتأثر بأستاذه شمس الدين التبريزى حتى سمى ديوانه باسمه (شمس الدين) **أما ديوانه الكبير (المثنوى) فيعد من أعظم آثار جلال الدين الرومى وأهم كتاب للتصوف الايرانى ويضم ٢٦ ألف بيت من بحر الرمل ولقد انتشرت فرقته المولويه فى العصر العثمانى فى ق ١٠ هـ ٠**

طريقة المولويه :

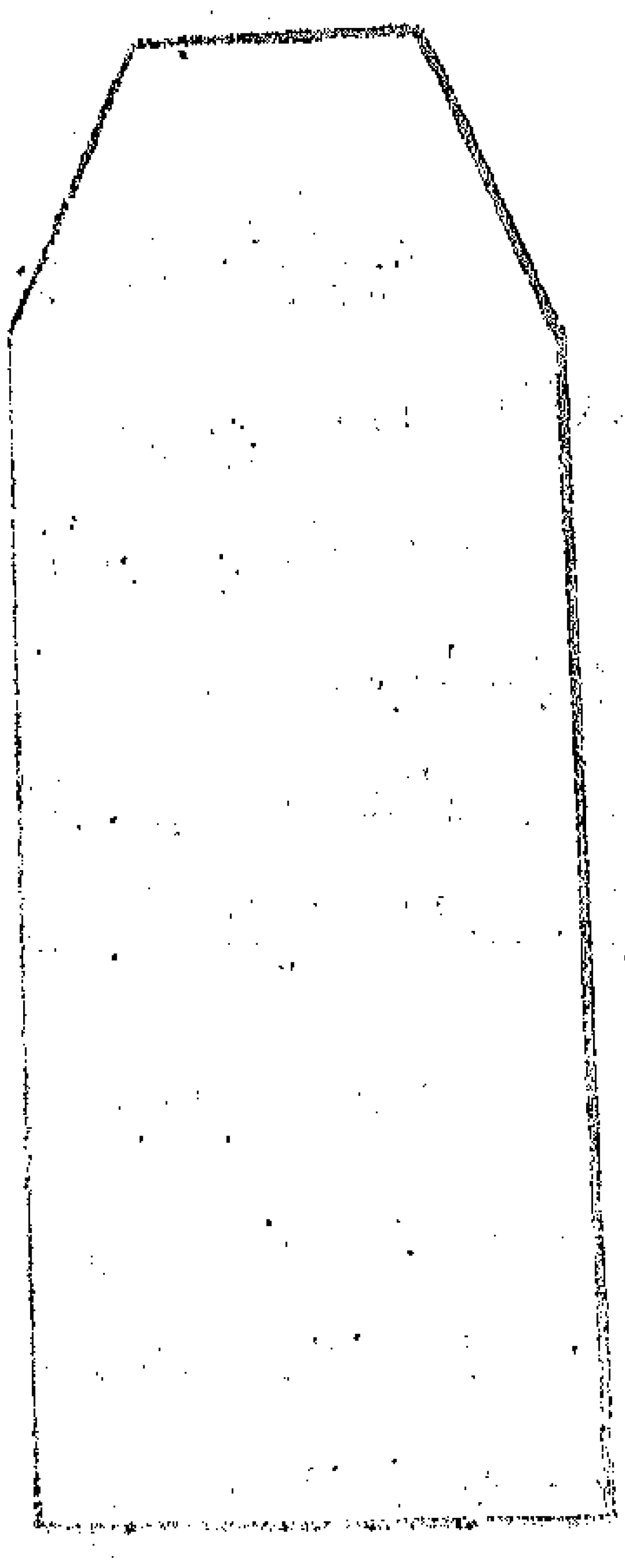
ـ كان نظام الذكر الخاص بالمولويه يتم على شكل دائرة فى اتجاه عكس عقارب الساعة وهى بذلك أشبه بالطوافحول الكعبة وكان الدراويش عند سماعهم (المثنوى) يدورون فى دائرة هندسية مدروسة بشكل معمارى رمزى فى كل تفاصيله الدقيقة سواء من ناحية التخطيط أو المواد

(★) هذا المقال جزء من دراسة قامت بها الباحثة باشراف الأستاذ صفوت كمال أستاذ الفولكلور

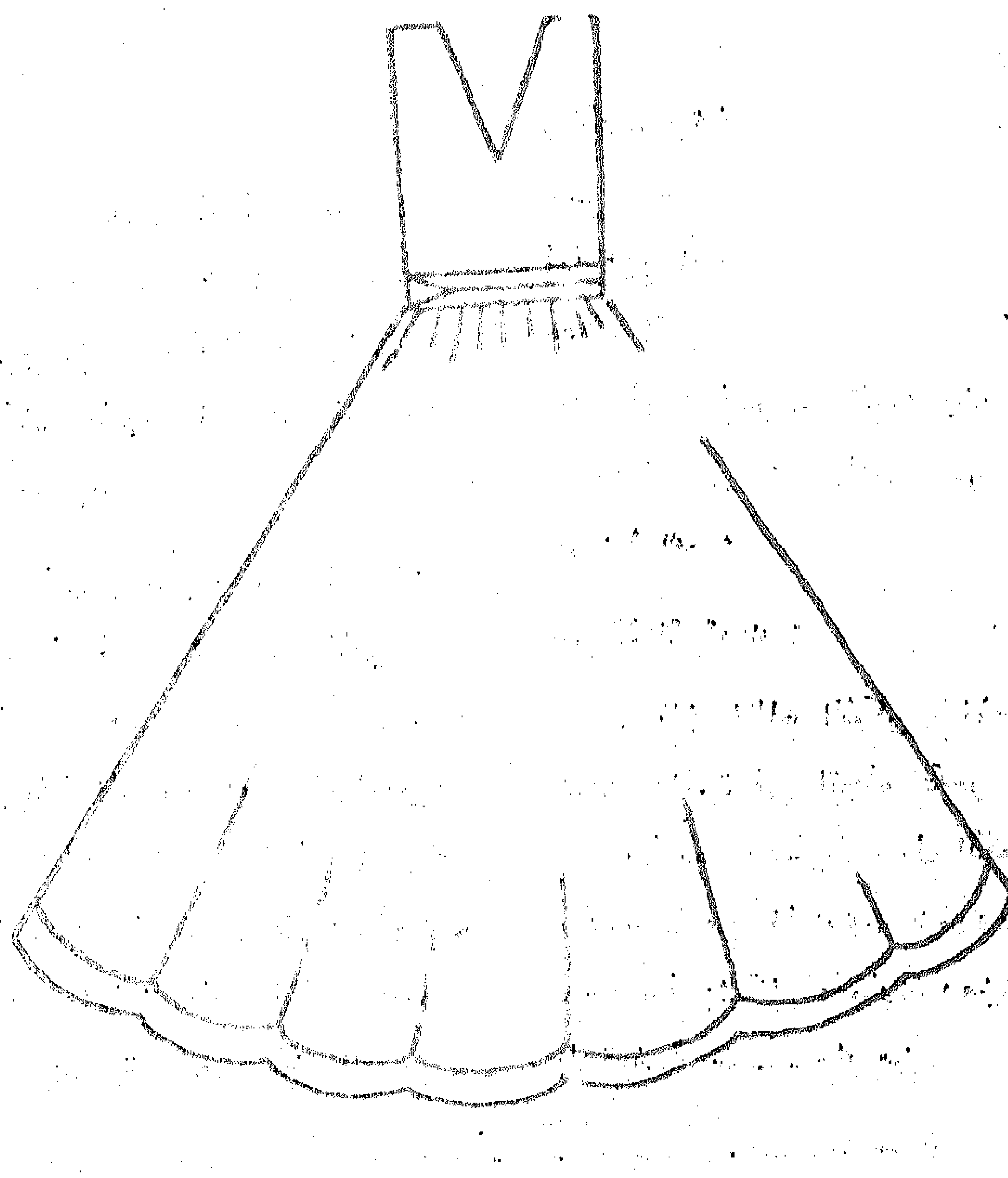


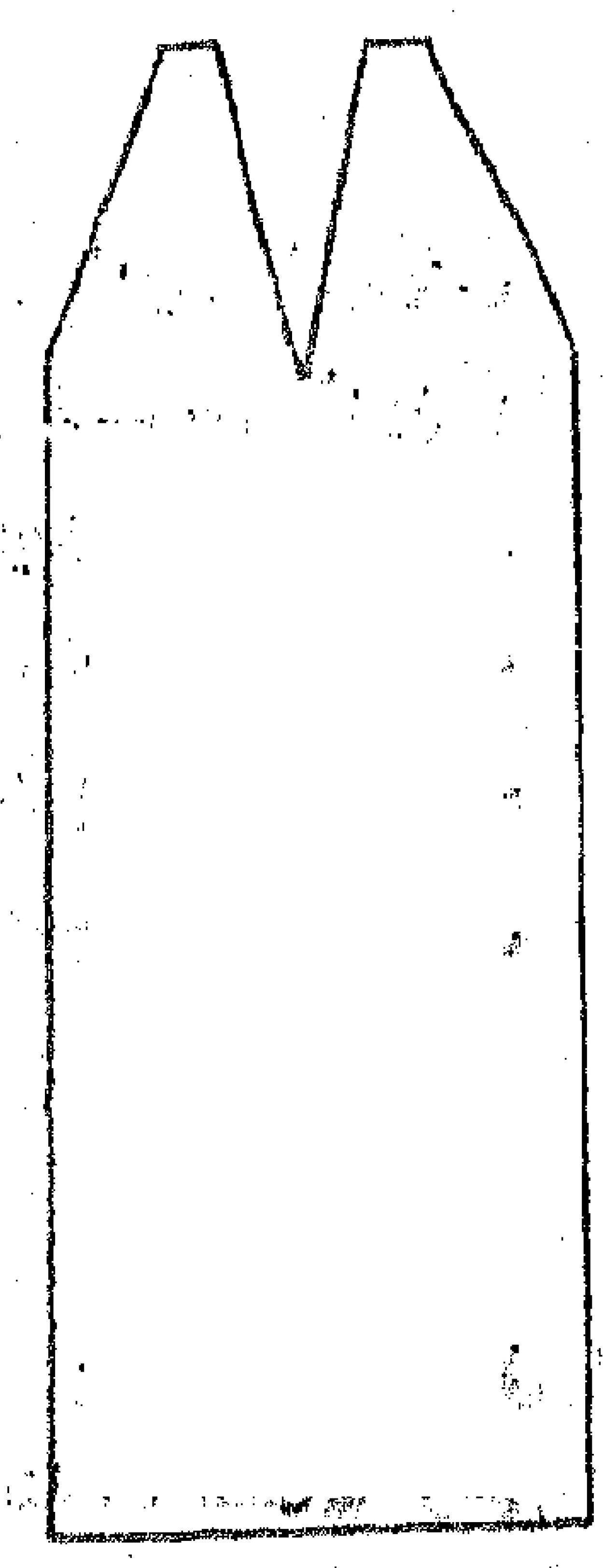


ملابس الدراويش المولوية عبارة عن قفطـــان واسع وزنار وهو حزام عريض يربط حول الوسط فوق القفطان . (المرحلة الأولى)



القميص من الخلف





القميص من الأمام

زى الدراويش المولوية فى الفترة الثانية وهو عبارة عن قميص بدون أكمام يرتدى فوق التنورة وتثبت بزنار عريض (المرحلة الثانية) -

المستخدمة حيث ترمز الدائرة ومركزها للوجود الكونى والوحدة المطلقة المنبعثة منه وتتكون منطقة السمع فى دائرة ذات محور أفقى ينتهى بالمحراب حيث يقف الامام للصلاة وذلك طبقا لرأى انقراوى شيخ الجيلانية .

ـ يدخل الدراويش متراجعين بطول محيط نصف دائرة السمعخانة وهى المجموعة المعمارية الخاصة بدراويش المولويه وتبدأ الموسيقى ثم يمرون أمام الشيخ الجالس فى الحنية مؤدين تحية التعظيم فيأخذون منه النفحة ويبدأون الدوران فى دائرتين بيد مرفوعة الى أعلى والأخرى الى أسفل تعبيرا عن الوجود الكونى وعلاقته بالموجودات ...

★ أزياء دراويش المولويه :

أولا : أزياء الراقصين (الدراويش) :

١ ـ **سروال :** هو سروال منتفخ قصير يضم من أسفل ويشد للوسط بتكة .

٢ ـ **قفطان :** وهو رداء واسع ذو أكمام طويلة له ياقة متوسطة الاتساع مفتوح من الأمام .

الأحزمة :

١ ـ **زنار :** وهو حزام عريض يربط حول الوسط فوق القفطان .

أغطية الرأس :

١ ـ **القاووق :** وهو عبارة عن طاقية مخروطية لها حافة عريضة .

وقد تطور شكل زى الدراويش فى فترة لاحقة وأصبح كالتالى :

١ ـ **سروال :** سروال أقل اتساعا ويضم من أسفل .

٢ ـ **قميص :** وهو رداء بالغ الاتساع يرتدى فوق السروال ويصنع من التيل أو القطن وهو مفتوح من عند الرقبة الى الوسط تقريبا وليس له أكمام .

٣ ـ **صديرى :** عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط تقريبا ومتسعة من أسفل ومفتوحة من الأمام .

٤ ـ **تنورة :** وهى عبارة عن جونلة طويلة تتكون من قطاعات من دوائر من القماش تثبت مع بعضها لتعطى اتساع أثناء الدوران ولها حزام رفيع يربط حول الوسط .

مكملات الزى :

الأحزمة :

ـ **زنار :** وهو نوع من الأحزمة عريض يربط حول الوسط ، ويدخل طرفا ذيل الصديرى المتسعان فيه .

أغطية الرأس :

قاووق : وهو عبارة عن طاقية مخروطية أصبحت أكثر ارتفاعا من اللباد المقوى .

زى شيخ التكية :

لم يختلف زى شيخ التكية فى هذ... عن زى رجال الدين وكان يتكون كالتالى : ـ

١ ـ **سروال :** منتفخ ويضم من أسفل أو يترك فضفاضا .

٢ ـ **قميص :** مفتوح من عند الرقبة الى الوسط وهو طويل متسع .

٣ ـ **قفطان :** رداء ذو أكمام طويلة له ياقة متوسطة الاتساع .

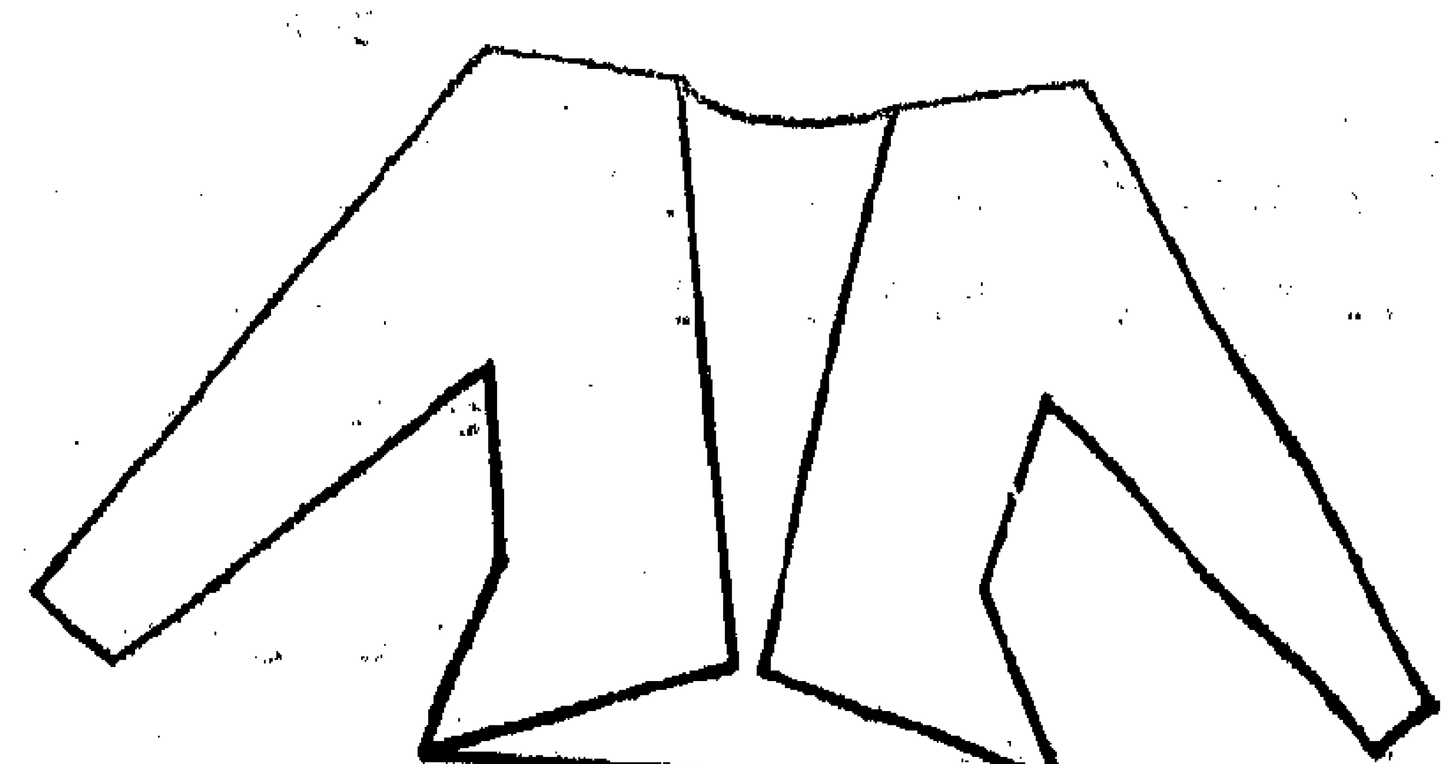
٤ ـ **حزام :** يشد فوق القفطان .

٥ ـ **عباءة :** رداء مفتوح من الأمام يلبس فوق الثياب ولها فتحتان لاخراج الذراعين .

٦ ـ **عمامة :** عبارة عن طاقية يلف عليها شال ويختلف حجمها حسب الرغبة .

هذه لمحة عن عناصر أزياء فرقة دراويش المولويه منذ القرن السابع عشر أما عن دور فرقة دراويش المولويه فقد تغير وتبدل بشكل جوهرى . فبعد ان كان أداؤهم مظهر تعبد وتطهر وذوبان فى حب الله أصبح مظهرا رياضيا أو أداء حركى علنى يشاهده العامة ثم أصبح أداء حركى بمقابل مادي

وأصبح المتصوفة هم المجاذيب ومدرسو فنون العزف والغناء وأصبحوا بركات الجنازات فتطور الحال من التصوف الى الاتجار بالأداء الى ان جاءت الثورة فقررت تصفية التكايا الخاصة بهم والغيت شرعية وجودهم ۰۰۰۰ ولكن ظل الشكل كنوع من الأداء المصاحب للاحتفالات والأعياد ولكنه بعيد كل البعد عن معنى التصوف وجوهر الفلسفة التى قامت عليها أصل الفكرة والتجرد وأخلاص الأداء ۰



الصديرى طرفاه متساويان يدخلان فى الزنار

رقصة التنورة

اداء فرقة قصر الغورى للتراث

تعتبر رقصة المولويه خلفية هذا النوع من الأداء وتعتبر أشبه ما تكون بالترجمة المصرية لذلك النوع من الرقص فهو يدخل فى حدود الصوفية حيث يتبع قانون الحركة الدائرية التى تمثل الفلسفة الاسلامية ۰ ان الحركة في الكون تبدأ من نقطة وتنتهي عند ذات النقطة وراقص التنوره عندما يدور حول محور فهو يوحى بالرغبة فى الانطلاق الى السماء والتخفف فى صلته بالأرض كذلك عندما يلف يأتى الراقصون من حوله فكانه الشمس وكانهم الكواكب تلف فى مداراها بالاضافة الى ذلك تشمل محاولة المزج أشكال أداء الطرق الصوفية مجتمعة وتشمل ايضا موتيفات حركية تعبيرية حديثة لها سمات قومية ۰

مجموعة الفرض :

ــ تدخل مجموعة الذكر أو المنشدين والعازفين فى خط مستقيم وخلفهم المحراب ، حيث تتكون المجموعة من ستة عازفين (الكولة ــ الأرغول ــ الربابة ــ مزمار بلدى ــ ٢ نقرزان ويسمون النقارية) بالاضافة الى من ٢ : ٤ عازفين حيث يبدأ العرض باستهلال عزف وانشاد ۰

الأداء الحركى :

ــ يدخل أربعة راقصين يحمل كل منهم (حانه) ويسيرون فى خط منحنى ويلفون على شكل دائرة ويؤدون بعض التشكيلات المركبة الجماعية التى ترمز الى الطواف فى موكب ۰

ــ يدخل الراقص الأول (اللفيف) منضما للمجموعة فى زى مخالف وفى يديه (صاجات) واضعا يده اليمنى على الكتف الأيسر ويده اليسرى على الكتف الأيمن ويسند رأسه على الكتف الأيمن حتى يصل الى المركز فيقدم التحية ويبدأ فى عملية الدوران حول نفسه نصف دورة بقدم تلو الأخرى فى عملية تبادلية وكأنه يوصى كل راقص على زميله ويتحرك الراقصون ليقفوا فى خط مستقيم لأداء تشكيلات جماعية ثم يخرج الراقص الأول تاركا المجموعة مستمرين فى الأداء ۰

ــ يستمر الأداء الذى يتصاعد مع العزف تدريجيا الى أن يصل الى قمته حيث يدخل اللفيف مرة أخرى ولكن مرتديا التنورة ويحمل ٤ مزاهر فى يده مرسوم عليها معالم مصر فيغطى رأسه بالمزاهر التى فى يده رمزا للخلوة التى يعتكف فيها المتصوف ثم يبدأ فى عمل تشكيلات حركية وهو فى حالة دوران بطىء ويترك المزاهر واحدا تلو الآخر لمساعديه من الراقصين ويبدأ فى عمل تشكيلات حركية بيديه رمزا للنيل والأهرامات وينهى الحركات بحركة الفراشة التى تتمايل ثم أجنحتها لتستقر فى نقطة الزوال اللانهائية وهنا يفك التنورة الأولى ويبدأ بالدوران حول نفسه وبحركة أسرع وهو يرفع التنورة بالتدريج الى أن يتخلص منها باخراجها من رأسه ثم يتشح بالبيرق الذى يحمل اسم الله ورسوله ويفك التنورة الثانية وهكذا يكون تم التجرد والانطلاق فى الفضاء الواسع بعد التخلص من العالم المادى ۰



ملابس أعضاء الفرقة :

اولا ملابس مجموعة الذكر (عازفين ومنشدين) :

★ يرتدى رجال مجموعة الذكر بصفة عامة

جلبابا واسعا مسترسلا حتى القدمين وذا أكمام واسعة ويسمى هذا الجلباب (جلباب باتك) وهو من نسيج أبيض من القطن .

★ مكملات الزي :

(أ) اليافة : يضع على صدره شارة عبارة عن شريط مزدوج بعرض ١٥ سم وطوله ١٫٥ م حيث يمر على الصدر والكتف الأيسر وعلى الظهر من الخلف ثم يشبك عند الوسط تحت الزراع الأيمن ويسمى هذا الشريط باسم (يافة) ويختلف لون اليافة حسب الطريقة الصوفية التابع لها (أحمر - أخضر - أسود ....) وينتهي طرفا اليسافة بفرنشة (شراشيب قصيرة) .

(ب) أغطية الرأس :

١ - الطاقية : تلبس طاقية بيضاء صغيرة تغطى محيط الرأس وتصنع من قماش التيل الأبيض وقد يلف عليها شال أبيض .

٢ - اللبـدة : قد تلبس طاقية صغيرة من اللباد تسمى (لبدة) تصنع من الصوف وهي تغطي قمة الرأس وتبعث الدفء وتمتص العرق وقد يلف عليها شال أو كوفية .

٣ - طربوش : قد يلبس الطربوش وهو غطاء للرأس من اللباد الأحمر .

(ج) الأحذية :

يلبس في القدم « بلغة » وهي عبارة عن خف من الجلد لونه أبيض له وجه مفرطح ومقدمة مدببة وهو حذاء شعبي قديم ما زال يستعمل حتى الآن - كما يلبس البعض الأحذية العادية المستعملة في هذا العصر بالاضافة لذلك فان المنشدين يضعون الصاجات بأيديهم بينما يحمل العازفين آلاتهم ذات الأشكال المختلفة .

ثانيا : ملابس مجموعة الراقصين :

١ - أجزاء الملابس الداخلية :

(أ) السروال : يرتدى الراقص سروالا له كنار من أسفل محبوك على الساق وهو من القطن .

(ب) الصديرى : وهو عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط بدون أكمام يصنع الظهر من قماش التيل ويصنع الوجه من قماش مقلم بألوان مختلفة والصديرى مفتوح من الأمام ويقفل بأزرار وعراوى .



٢ - أجزاء الملابس الخارجية :

(أ) الجلباب : يستعمل أيضا جلباب يأنك مسترسل بالغ الاتساع حيث يبالغ في اتساع الأسماك حتى تتيح حرية الحركة وتعطى امكانية أداء حركة الدوران بشكل أفضل .

(ب) الثابتة : وهي عبارة عن سترة تصل نهايتها عند خط الوسط فقط تلبس فوق الجلباب وهي مفتوحة من الخلف وتقفل بأزرار وعراوى وليس لها أكمام ولها حمالات عريضة تصل من الامام للخلف لتعطى شكل حرف × من الخلف والجزء الأمامي على الصدر بين الحمالتين على شكل قطاع من دائرة على شكل قبة جامع وتصنع الثابتة من قماش الستان الأحمر حسب الطريقة الأحمدية وتبطن من الداخل بنفس اللون كما يوجد شكل آخر للثابتة وهو عبارة عن كنار أو حزام وسط له حمالتان عريضتان تمران من على البطن فالصدر وتمر على الأكتاف والظهر من الخلف معطين شكل × من الأمام والخلف .

التطريز والعناصر الزخرفية للثابتة :

هنـاك عدة طرق للتطريز فقد يكون التطريز بالشغل اليدوى وفي هـذه الحالة يقوم الراقص نفسه أو رئيس الفرقة بالرسم والتطريز ويكون التطريز بشغل الابرة اليدوى أو باضافة وحدات معدنيـة أو وحدات من الخرز والترتر المختلف الأحجام وقد يكون التطريز بالماكينة وهنا يقوم رئيس الفرقة برسم الوحدة المطلوبـة ثم تطرز بالماكينة بالخيوط الخاصة والغرز الخاصة بها .

أشكال زخرفة الثابتة :

١ - تزخرف الحمالتان على شكل مأذنتى جامع

حيث تكون قبة الجامع بينهما أعلى الصدر وأسفل الرقبة وتكون قمة المئذنة عند الكتف أما الصدر فيطرز عليه اسم الله وحوله أسماء الله الحسنى ويترك شريط عند منتصف الوسط يكتب عليه اسم الطريقة التابع لها ٠

٢ ـ تطرز الحمالتان والقبة بنفس الطريقة السابقة ثم يوجد على منطقة البطن تطريز بالماكينة شكل الأهرامات وبجوارهم أبو الهول وأسفلهم النيل ومن الخلف تطرز بزهرتين ذات خمس ورقات ٠

٣ ـ تطريز آخر وذلك باضافة الترتر والخرز المختلف الأحجام والأشكال وقد يطرز على شكل خطوط منكسرة (زجزاج) أو على شكل دوائر متتابعة ٠

وفى جميع الأشكال السابقة تضاف قطع معدنية أو قطع من القماش على شكل كف أو خمسة وخميسة أو قطع أخرى على شكل قطاع من دائرة تبعا للطريقة البيومية حيث تثبت عند نهاية الثابتة عند خط الوسط أما الأزرار فقد تكون خشبية من حبات العنبر أو خشب اللؤلؤ أو العاج وقد تكون بلاستيك أو كباسين معدنية ٠

مكملات ملابس الراقصين :

١ ـ الأحزمة :

(أ) **شال أبيض :** يستعمل شال أبيض كحزام يلف حول الوسط قبل ارتداء الثابتة ٠

(ب) **كمر :** يستعمل كمر بعرض ١٠ سم من اللون الأحمر وطوله ضعف محيط الوسط حيث يلف حول الجسم مرتين ويتم ربطه بواسطة أبزيم ويصنع من الستان أو القطن ٠

٢ ـ أغطية الرأس :

العمامة : يلبسون العمامة البسيطة وهى عبارة عن طاقية بيضاء أو لبدة تلف فوقها العمامة وهى عبارة عن شال يلف حول محيط الرأس « لفة عربى » ويترك لها ذيل يتدلى فوق الأذن اليمنى وهو رمز رجال الصوفية وقد يثنى هذا الذيل ويثبت طرفه فى لفة العمامة ويختلف لون العمامة حسب الطريقة التابع لها أيضا كما سبق الذكر ٠

٣ ـ الأحذية :

قد يظل الراقصون حفاة وقد يرتدون حذاء خفيفا من القماش الأبيض ٠

٤ ـ الحانات :

وهى آلة ايقاعية مستديرة لها مقبض وبها صاجات فى سمك الحانة يقوم الراقص بالنقر عليها أثناء الأداء الحركى للرقصة ٠

٥ ـ الشمار :

هو عبارة عن دلاية من الخيوط المجدولة لتغطى سمك الحبل وبه جزء منسوج بشكل شبكى ويتدلى على محيطه أحجبة من قطع صغيرة مثلثة من القماش تنتهى بفرنشة معقودة ٠ والشمار من القماش والخيوط من اللون الأسود ويلبس فوقه أو تحته الثابتة ٠

ثالثا : ملابس الراقص الأول (اللفيف) :

١ ـ ملابس القسم الأول من الرقص :

(أ) **سروال :** وهو من القطن أيضا من نسيج رخو لونه أبيض له كنار سفلى (أساور) طوله ١٠ سم يقفل بأزرار وعراوى ٠

(ب) **صديرى :** وهى سترة تصل الى الوسط كصديرى الراقصين تماما ٠

(ج) **الثابتة :** لا تختلف عن الثابتة التى يرتديها باقى الراقصين وتتبعها من ناحية الشكل واللون ٠

(د) **العنترى :** وهى الوحدة المميزة لملابس الراقص الأول وهى عبارة عن سترة قصيرة تصل الى الوسط قد تكون بأكمام طويلة ضيقة تصل للمعصم وقد تكون بدون أكمام وتصنع من قماش براق موشى بخيوط ذهبية أو فضية وقد تصنع من قماش الستان الأبيض السنادة المبطن من الداخل ويقوم اللفيف بعملية التطريز عليها بخيوط ذهبية لأشكال أزهار أو سنابل ، كما تستخدم حبات أو وحدات الترتر بأحجامها المختلفة وخامات أخرى فى التطريز ولكنها خامات محلية والصناعة محلية أيضا حيث يقوم الراقص بعملية التفصيل والتطريز أيضا وهكذا يكون هيكل الزى ثابت وان اختلفت تفاصيله رغبة فى مزيد من الابهار البصرى ٠

مكملات الزى :

(أ) اغطيـة الرأس : يرتدى اللفيف عمامة ذات ربطة عربى وهى عبارة عن طاقيـة تغطى قمة الرأس يربط عليهـا شال أبيض ذو رفرف يترك على الجانب الأيمن للوجه ٠

(ب) الصـاجات : وهى عبـارة عن دائرة من النحاس تستخدم مزدوجة يثبت كل زوج منها فى الأصبعين الوسطى والابهـام فى كل من اليدين وتثبت بواسطة أربطة تمر فى وسطها وهذا النوع الذى تستخدمه الجماعات الصوفية فى حلقات الذكر والاحتفالات الدينيـة يسمى (الطوُرة أو التورة) ٠

٢ ـ ملابس القسم الثانى من الرقصة :

يرتدى اللفيف فى القسم الثانى من الرقصـة نفس أزياء القسـم الأول ومضافا اليه التنورة والتنورة فى شكلهـا العـام هى جونلة كاملة الاستدارة لهـا كنار عريض ينتهى طرفاه بحزام رفيع وطويل يسمح بلفة حول الجسم أكثر من مرة والذيل يثنى على حبل (سلبه) وهى تكون بمثابة تقالة تعطى امكانيات أكبر للتنورة من حيث الاستقامة والليونة الرصينة أثناء الدوران ٠

والتنورة تتكون من أسماك على شكل قطاعات أو شرائح مركزية من دائرة عددها من ١٣ الى ١٥ سمكة وتصنع من التيل أو الحرام أو أقمشة خفيفة مثل الشيفون والجرسية وتبطن بالتيل ٠

★ عناصر التجميل :

تجمل التنورة بأشـكال مختلفة اما بالتطريز المباشر على قماش التنورة فيكون التطريز يدوى بغرز مختلفة على التنورة وأشكال الزخارف يحددها اللفيف بنفسـه كما انه يقوم بعملية التفصيل والتطريز أيضا ٠

وهناك طريقة أخرى للتطريز وهى اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وقد تكون فى المادة وذلك بواسـطة احاطتها بابرة الخياطة وبغرز مختلفة ينتج عن هذه الاضـافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هـذه الطريقة من التطريز باسم (شغل الخيم) وهو اسلوب يرجع للقدماء المصريين واستمر حتى العصر الاسلامى وازدهر فى العصر الفاطمى وأصبح يشمل زخارف كتابيـة تكتب بواسـطة خطاط وتنفذ بواسطة أسطى الخيامية ، وتستخدم أنواع مختلفة من الأقمشـة منهـا (القلع البلدى) كأرضيـة وللنقوش (البفته) أو (التيل الاسـبور) أو (الستان) وحديثا يستخدم خامات أكثر خفة مثل (الشيفون) أو (النيلون) وتستخدم خامات مكملة مثل خيط حريرى لتثبيت الزخارف وخيط قطنى لتثبيت الأرضية بالبطانة وشريط (نوار) عريض يمرر بداخله السلبة ٠

★ مكملات الـزى :

البيارق : وهى أعلام وبيارق مشايخ الطرق وتنفذ بنفس الطريقة التى تنفذ بها الخيم المزخرفة بطريقة الاضافة وهى اضافة قطع قماش صغيرة الى قطع كبيرة تعتبر أرضية وكل علم مكتوب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة الله عز وجـل واسم الرسول سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام كذلك أسماء الخلفاء الأربعة ويختلف لون أرضية القماش حسب الطريقة ، فقـد يكون (أحمر ـ أخضر ـ أسود ـ أبيض) ٠

المزاهر : والمزهر يشبه الرق تمـاما من حيث الشكل العام الا انه أكبر حجما وهو عبارة عن اطار خشبى مستدير مشدود عليه قطع من الجلد الملصوق بالغراء فى الاطار والأربعة مزاهر مدهونة باللاكيه ومزخرفة برسومات للنيل والأهرامات ٠

★ الخصائص العامة لملابس الدراويش قديما :

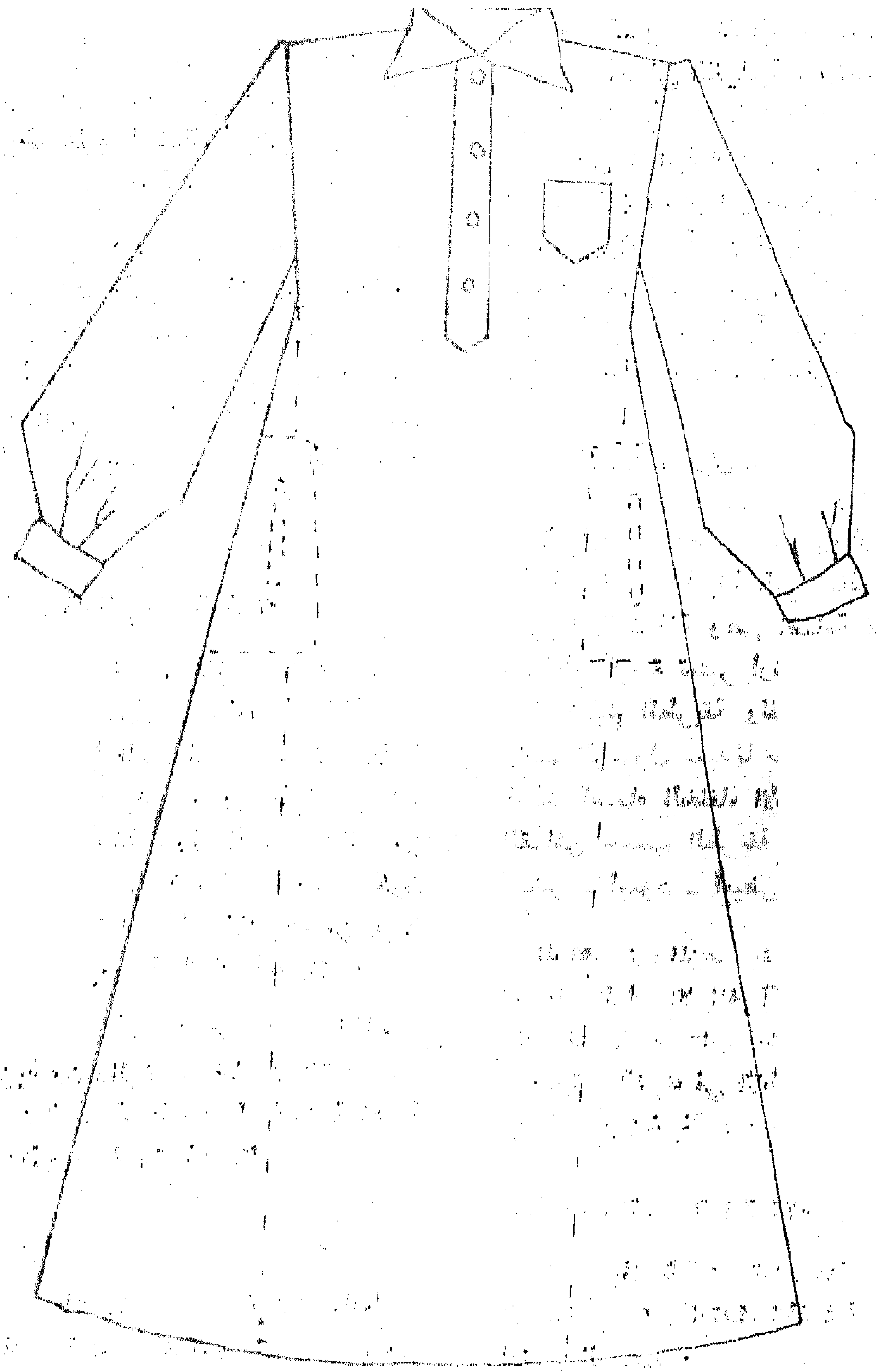
١ ـ يلاحظ عدم تعدد عناصر الأزياء تبعا لمنهج التقشف وعدم ارتداء الأقمشة اللامعـة المصقولة لنفس السبب ٠

٢ ـ الملابس بالغة الاتسـاع لتتيح لهم حرية الحركة كما انها كانت خفيفة ومرنة ٠

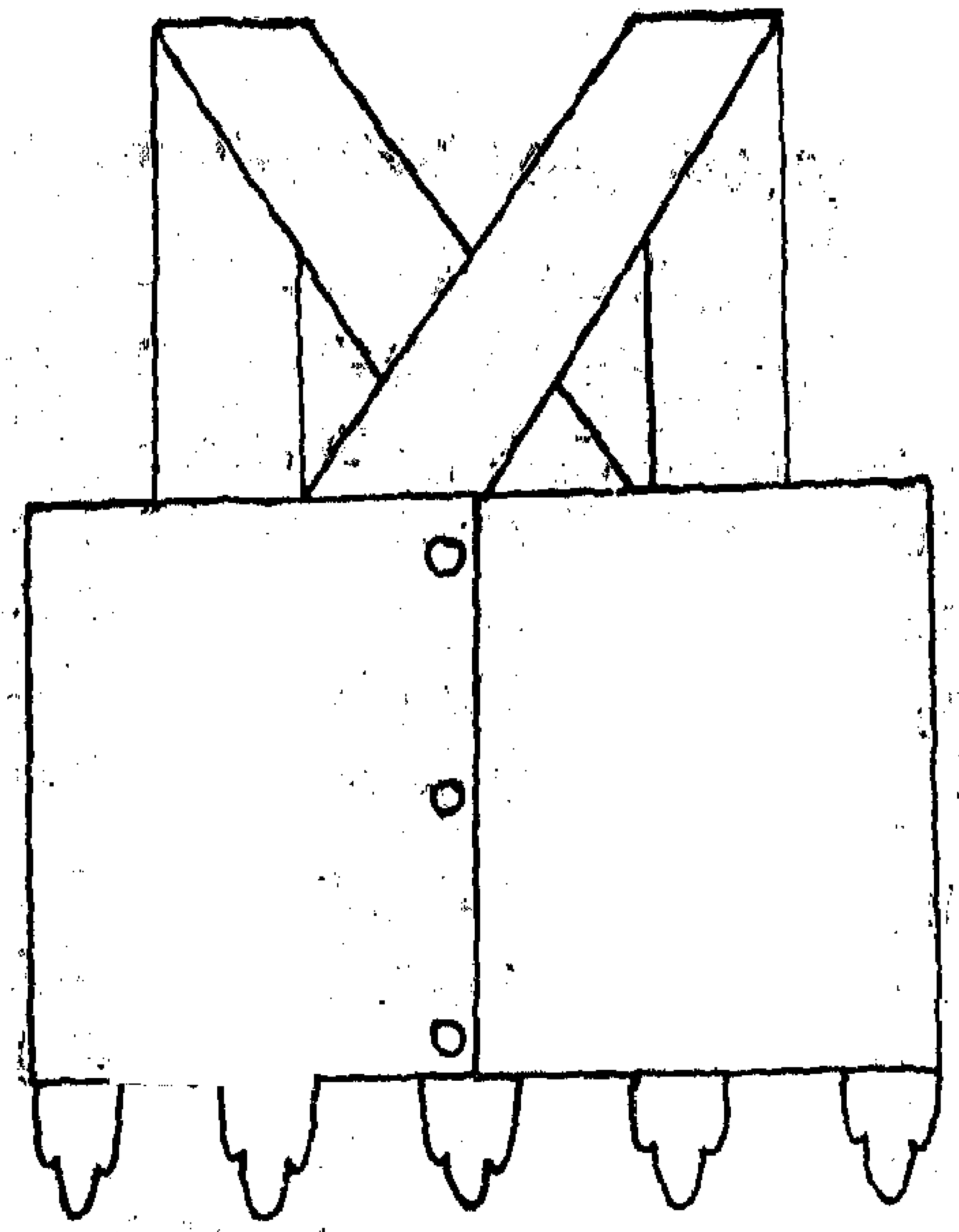
٣ ـ كانوا حفاة لا يرتدون أحذية حتى لا تعوق حركتهم ٠

٤ ـ كانوا حليقى الذقن أما الشعر فاعتادوا على تركه بدون تهذيب ٠

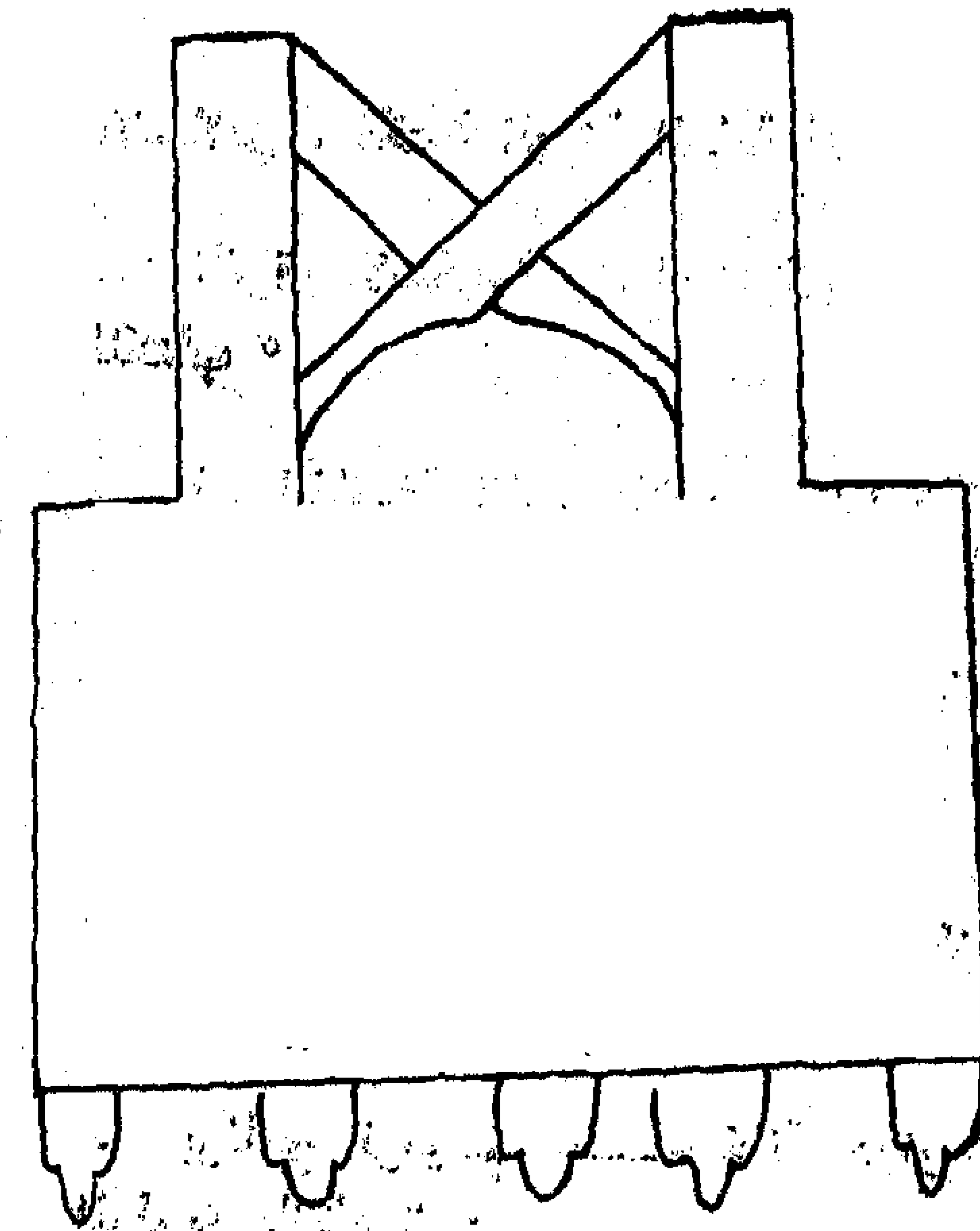
واستخدم غطاء للرأس يسمى قاووق وذلك لمن يحلق شعر رأسه ٠



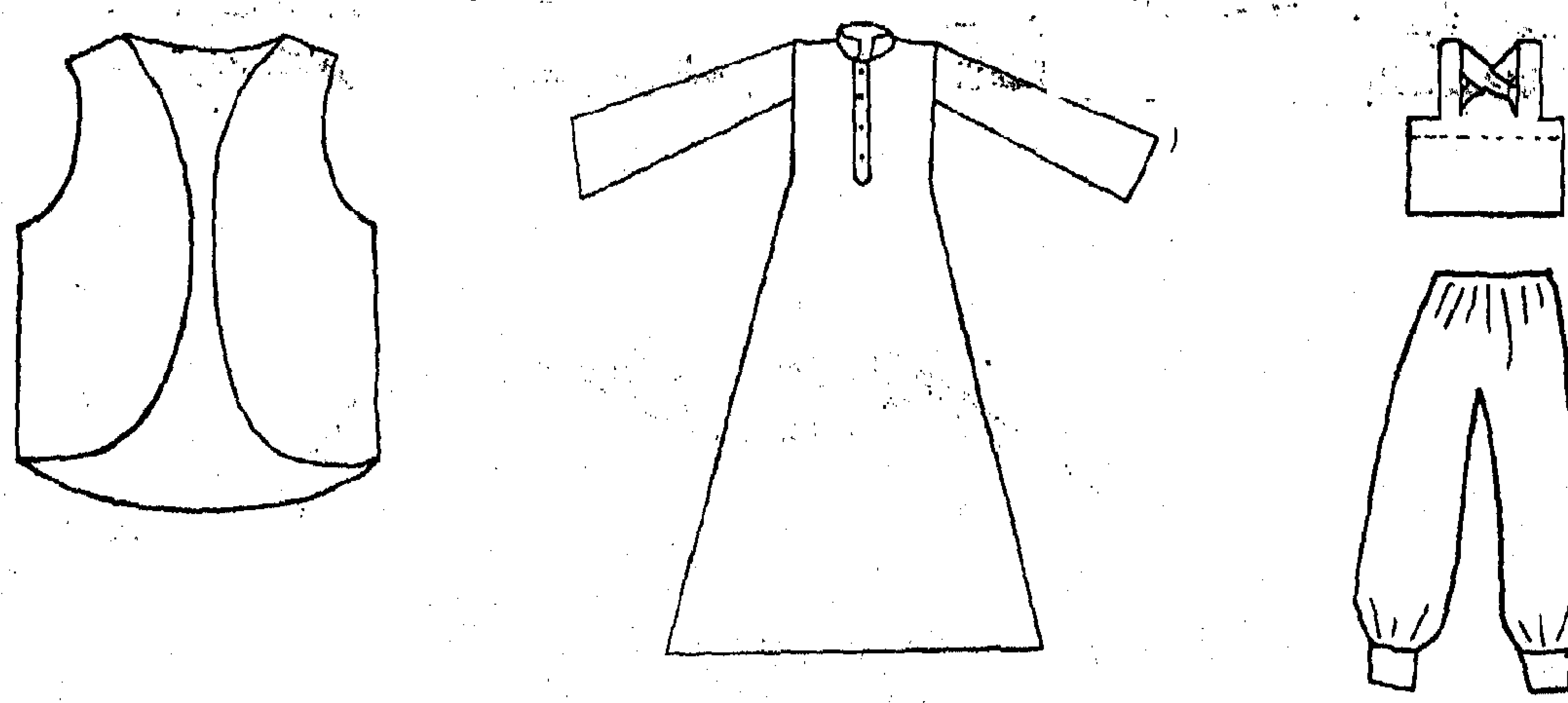
● شكل يوضح جلباب الأقصر



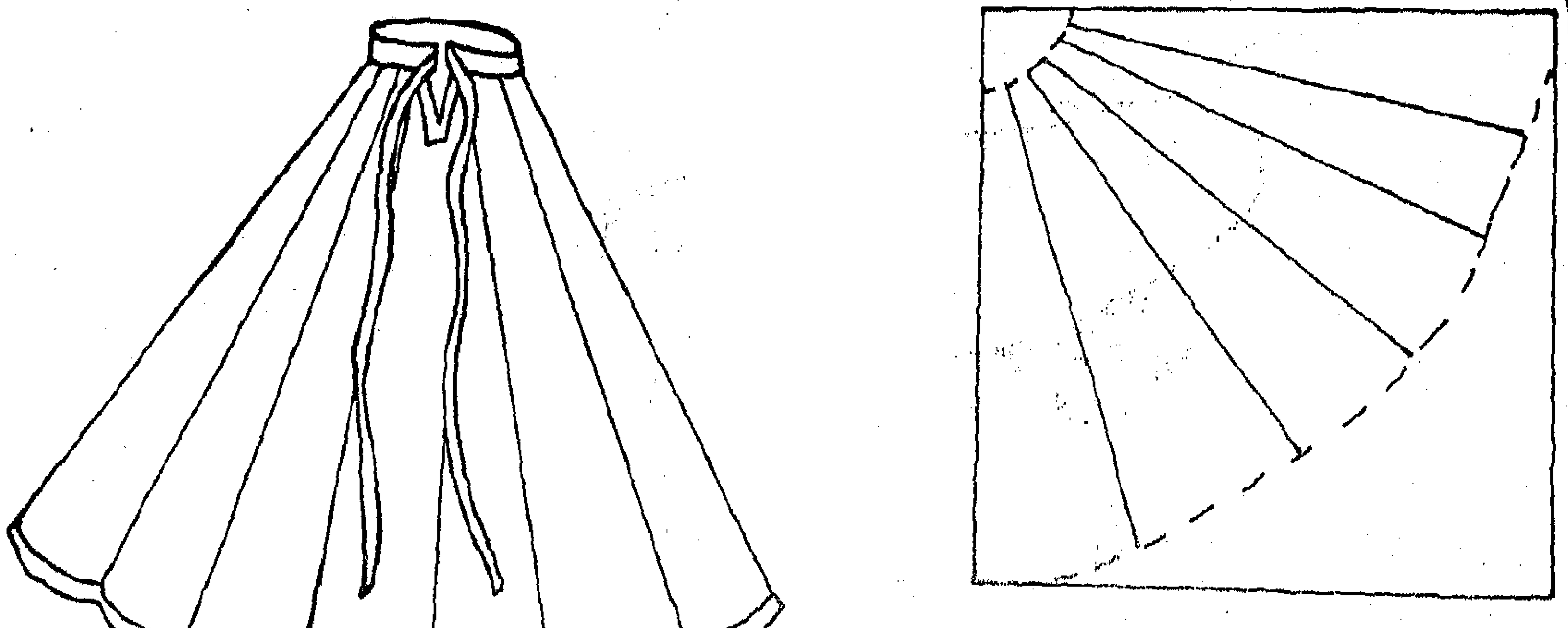
الثابتة من الخلف



الثابتة من أمام



عناصر زى الراقص الأول (اللفيف) ويتكون من ـ سروال وجلباب ـ ثابتة ـ العنترى(القسم الأول من الراقصة



طريقة تفصيل التنورة ٠٠ وشكل التنورة بعد التجميع

★ **الخصائص العامة لملابس الدراويش حديثا :**

١ ـ استمرت بعض الخصائص القديمة للزى مثل الاتساع والخفة وقلة عناصر الزى ولم يحدث تطور جوهرى الا فى أضيق الحدود ولكن حدث تطور شكلى حيث استخدمت الأقمشة اللامعة المصقولة واستخدم التطريز اليدوى والتطريز بالماكينات الحديثة بأشكال مختلفة وخيوط والوان مختلفة لتحقيق عناصر الابهار للعرض الفنى •

٢ ـ تبعوا ذلك العصر من حيث حلق الذقن وتهذيب الشعر وارتدوا العمائم الصغيرة ذات عذبة على الجانب •

المراجـع :

ـ الموسوعة العربية الميسرة •

ـ تراث القاهرة العلمي والفني فى العصر الاسلامى ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب •

ـ الفرق الاسلامية ، مكتبة الهيئة العامة للكتاب •

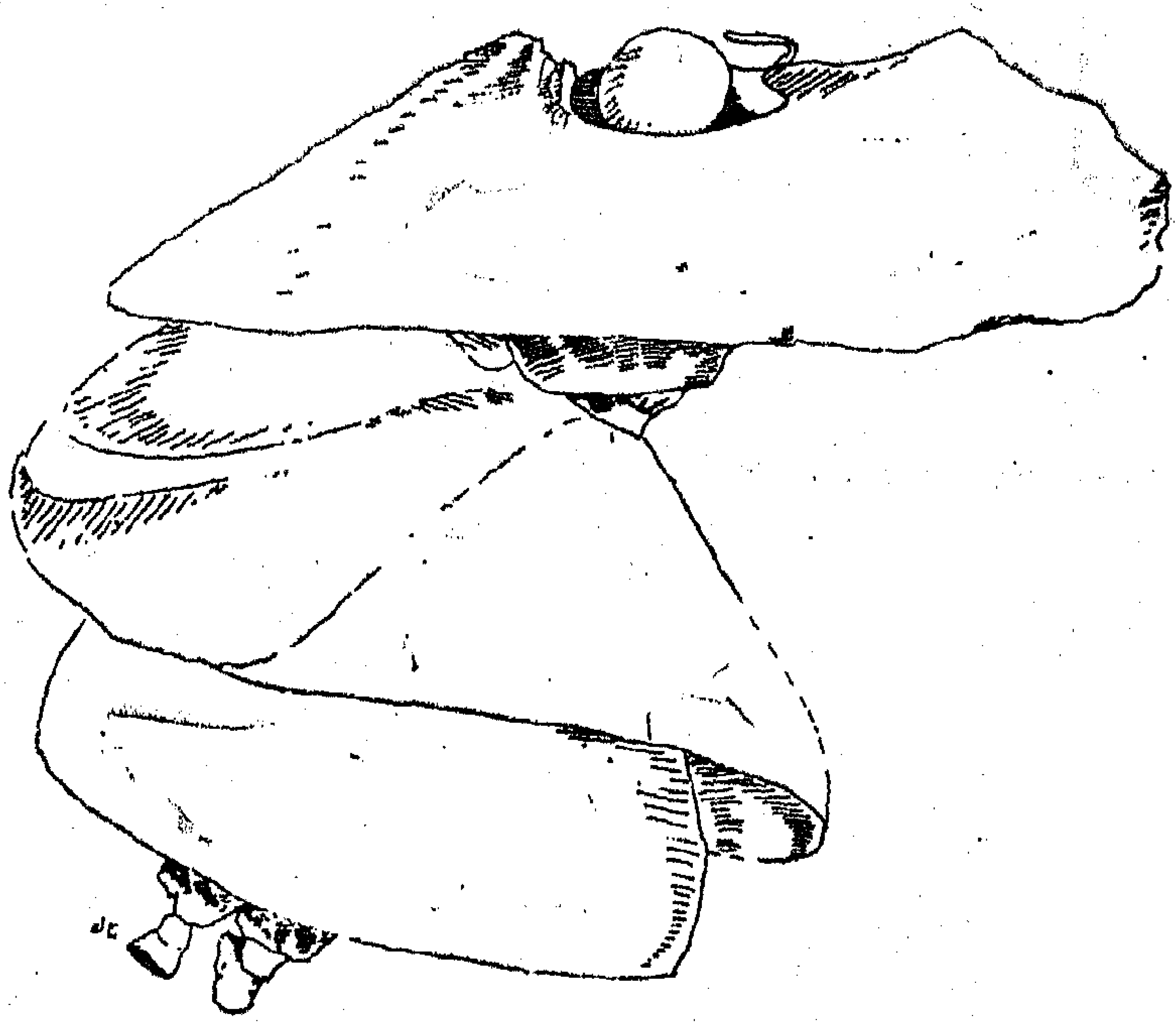
ـ فى الفلسفة الاسلامية ، د• زكريا ابراهيم ، دار المعارف •

ـ الملابس المملوكية ل•أ• ماير ، ترجمة صالح الشيتى ، الهيئة العامة للكتاب •

ـ مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٩ سنة ١٩٨٧ ، استبيانات العمل الميدانى (الأزياء الشعبية) أ• صفوت كمال •

ـ برنامج ترميم سمعخانة دراويش المولويه بالقاهرة •

ـ رسومات منقولة عن معرض صور الأعمال بتكايا الدراويش بالسمعخانة •



القــراءة للجميع
آفاق المستقبل





السيدة الفاضلة / سوزان مبارك راعية الندوة الدولية ، والأستاذ الدكتور / سمير سرحان المنسق العام للندوة

الأستاذ الفنان فاروق حسني وزير الثقافة وعلى يمينه الأستاذة الدكتورة آمال عثمان وزيرة الشئون الاجتماعية وعلى يساره الأستاذ عمر عبد الآخر محافظ القاهرة ومجموعة من الخبراء والأساتذة المشاركين في الندوة



أزياء رقصة التنورة



اللفيف فى بداية الحركة .







دخول اللفيف فى القسم الثانى مرتدياً التنورة وممسكاً بأربعة مزاهر .



أداء تشكيلات بالمزاهر يقوم بها اللفيف بتدق قبل تسليمها واحدة تلو للراقصين المصاحبين له .

وصول أداء اللفيف مرحلة الذروة فى رمز للتخلص من الماديات .



التعبير عن محاولة الاستيقاظ والعودة إلى الحياة الأرضية بعد الصعود إلى الذروة .





ن بندق الأسمر يلف رأسه بشال أبيض وهو
صر الأساس (اللفيف)



أداء تشكيل من الراقصين حول اللفيف .

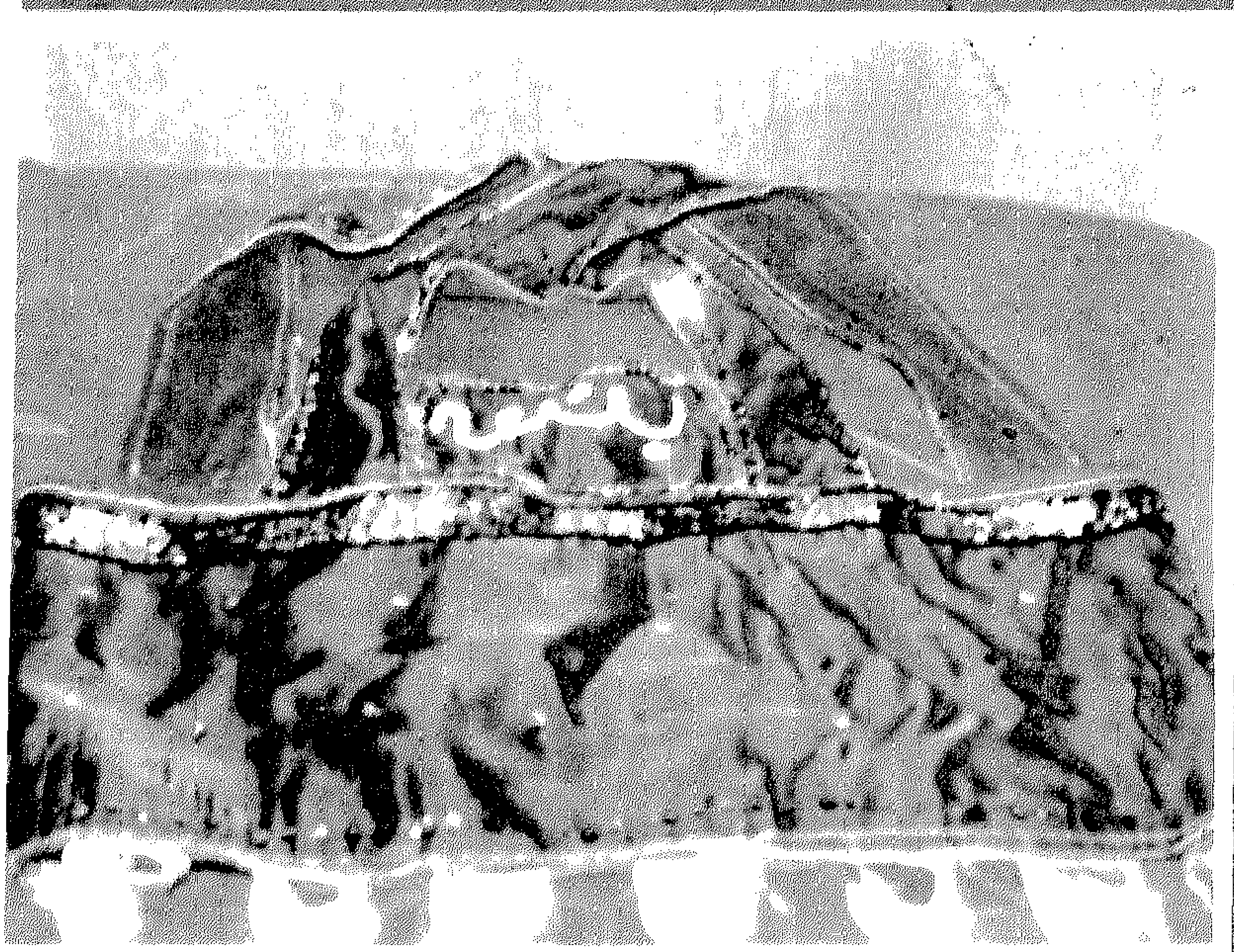




أحد عازف الرباب في فرقة التنورة

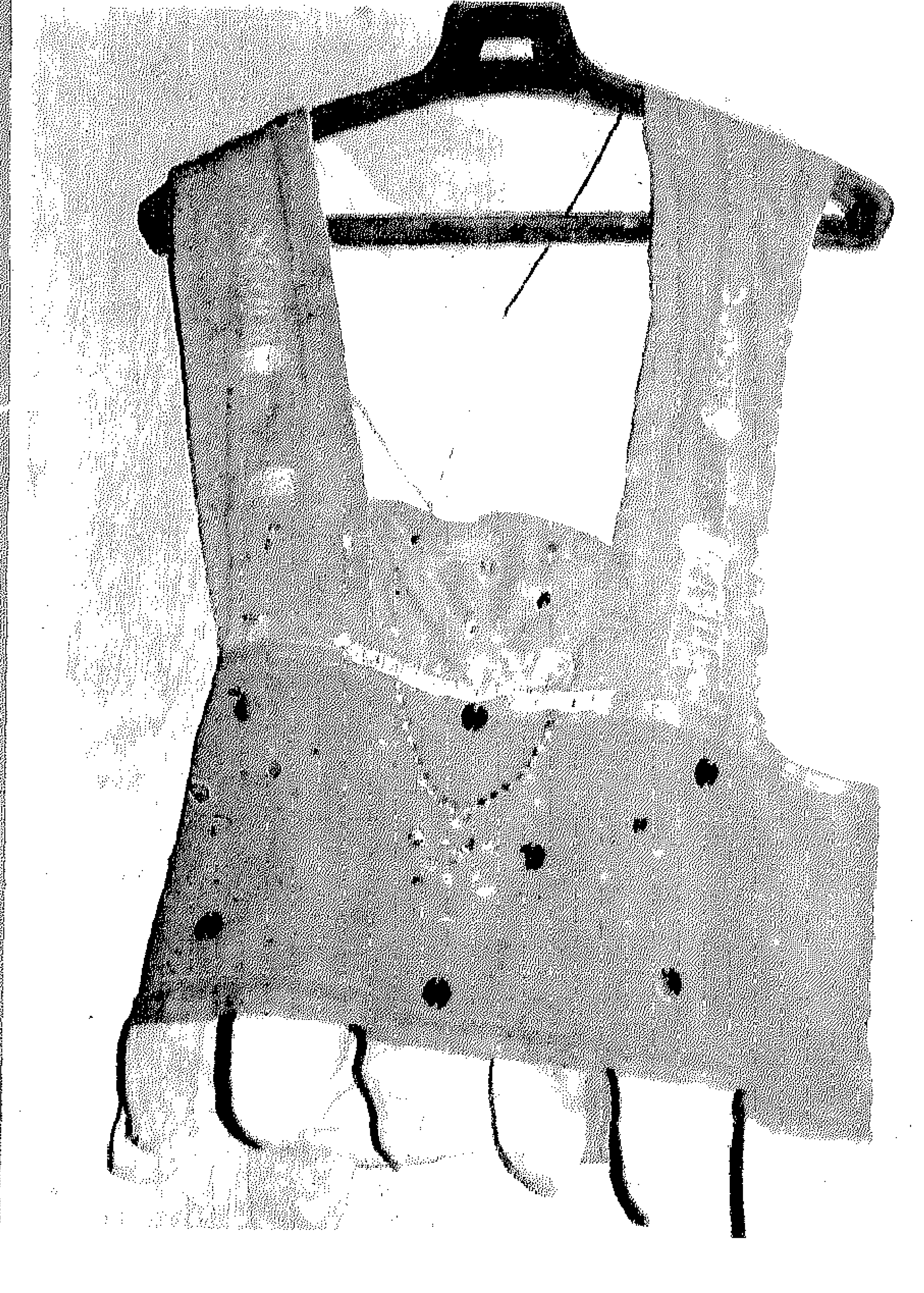


الجلباب والثابتة زى الراقصين .



التاجة التى يرتديها اللفيف .

الثابتة من الأمام وثبتت على طرفها من أسفل رمز الطريقة البيومية .

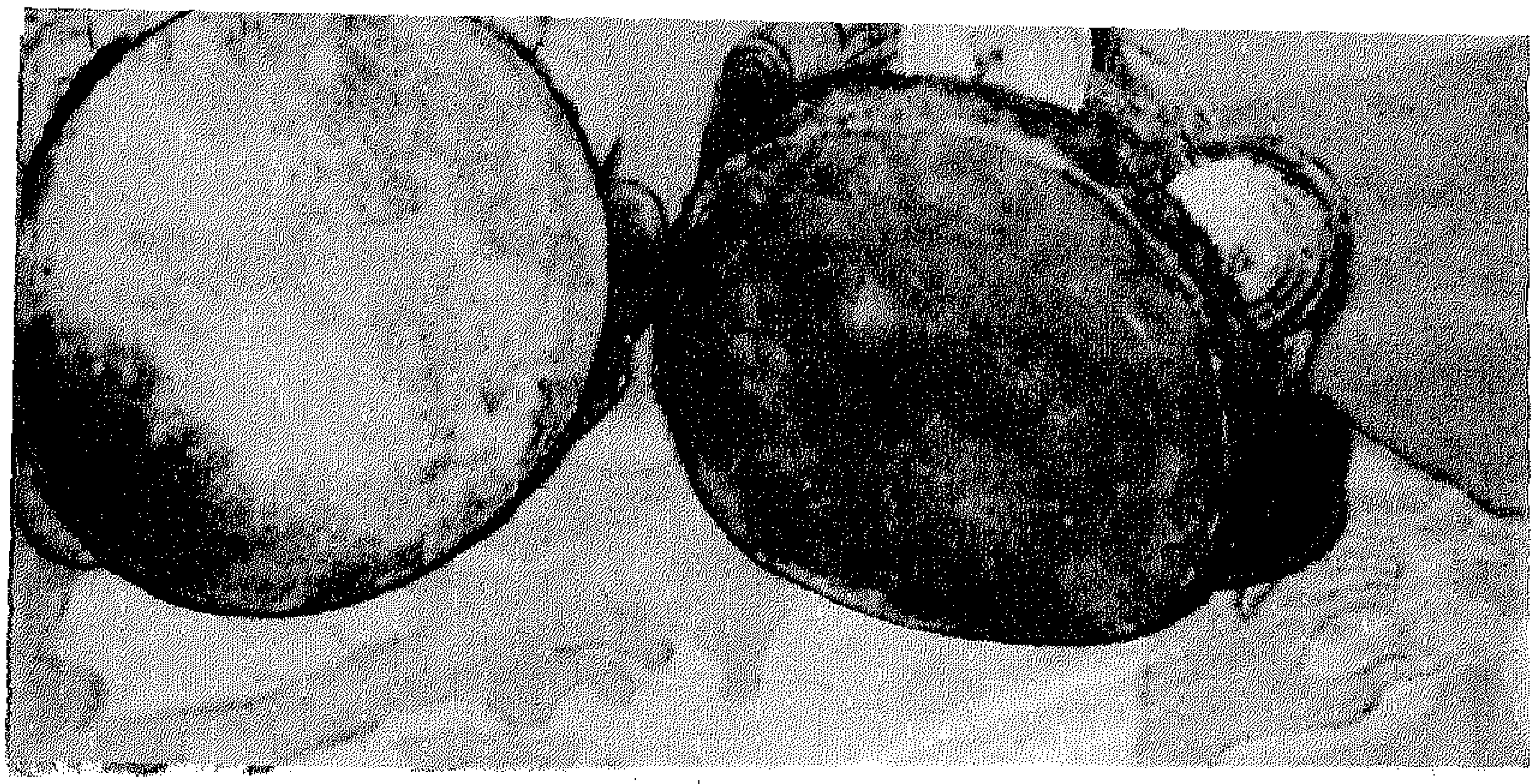


الثابتة من الخلف .



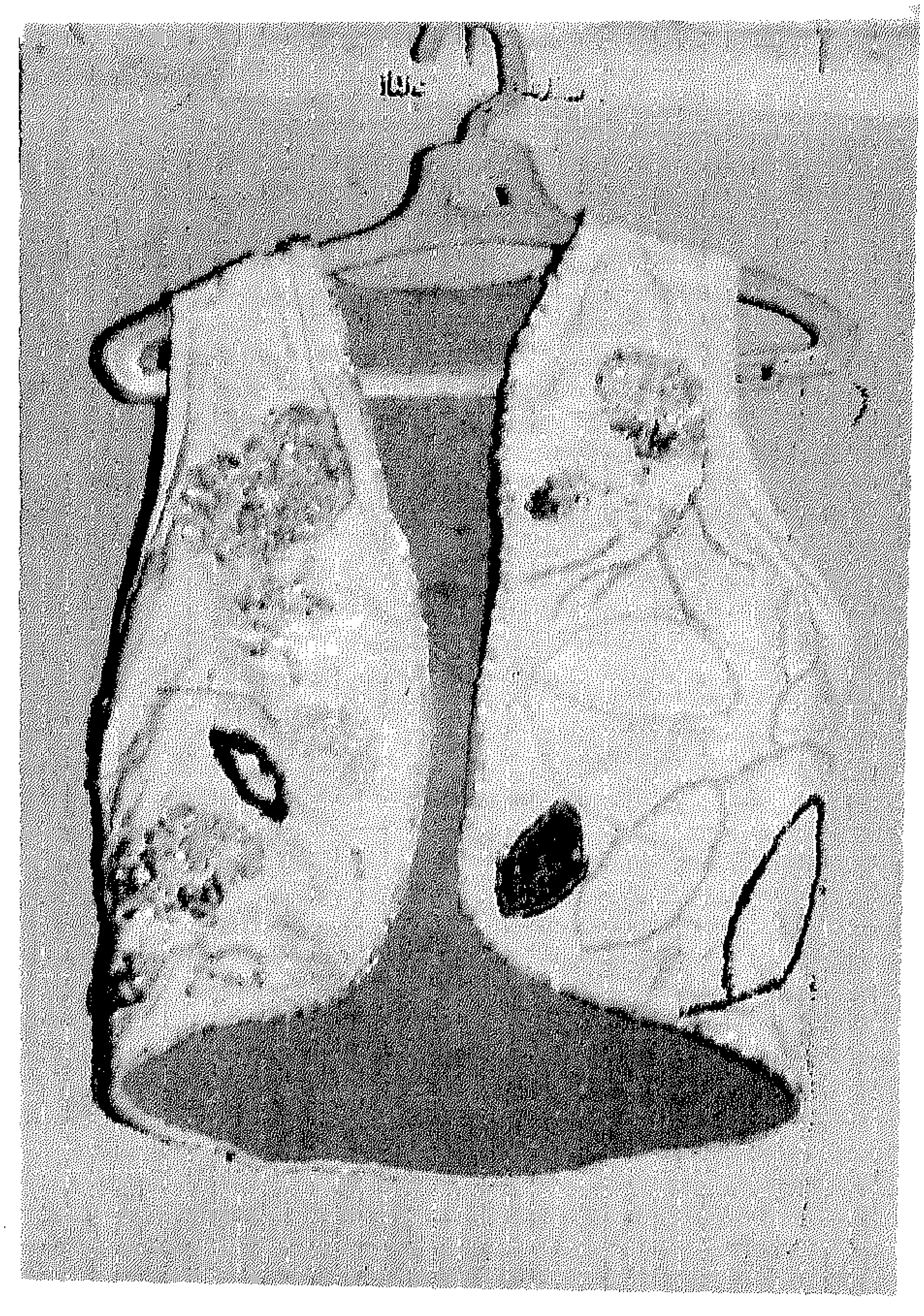


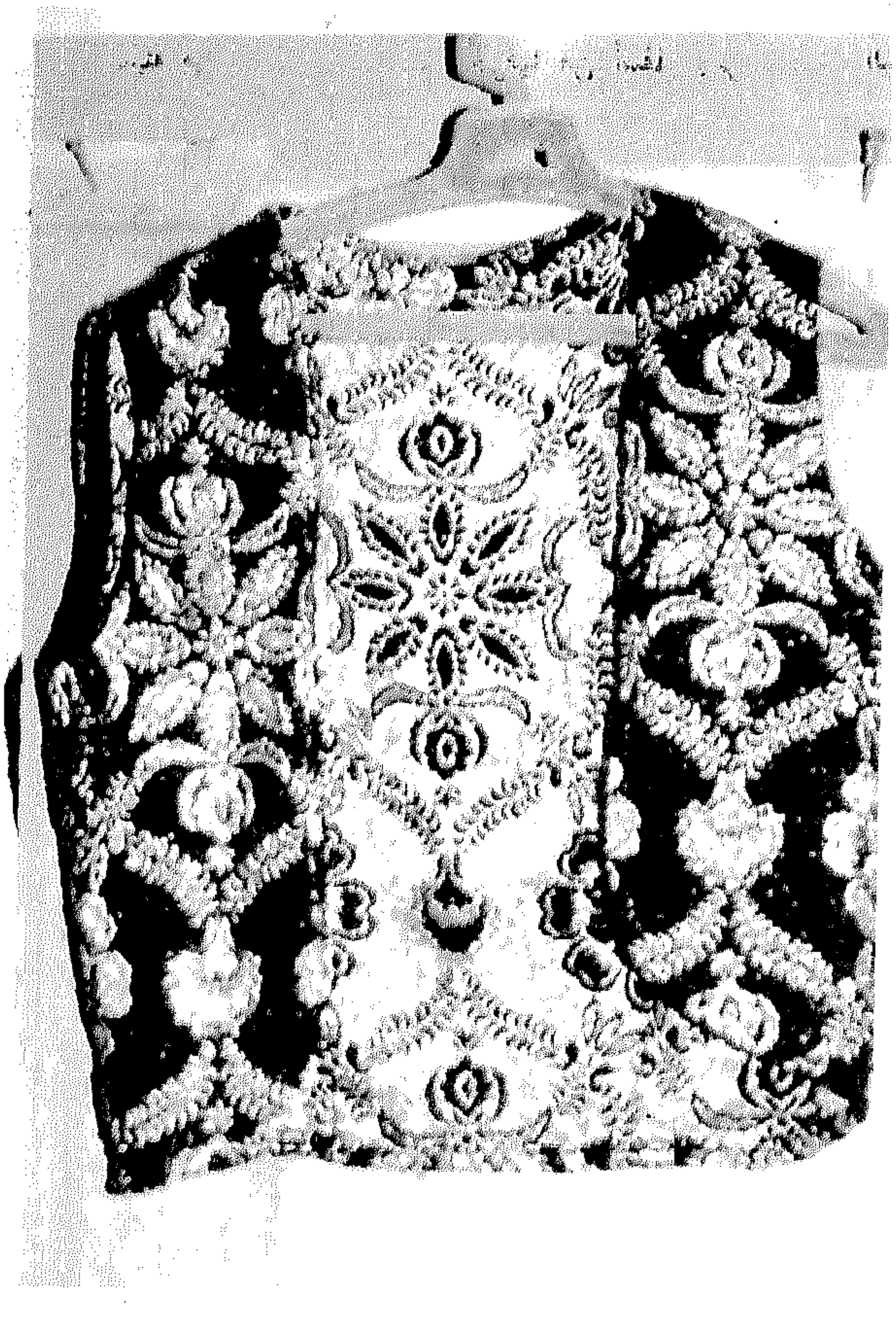
- البيرق .

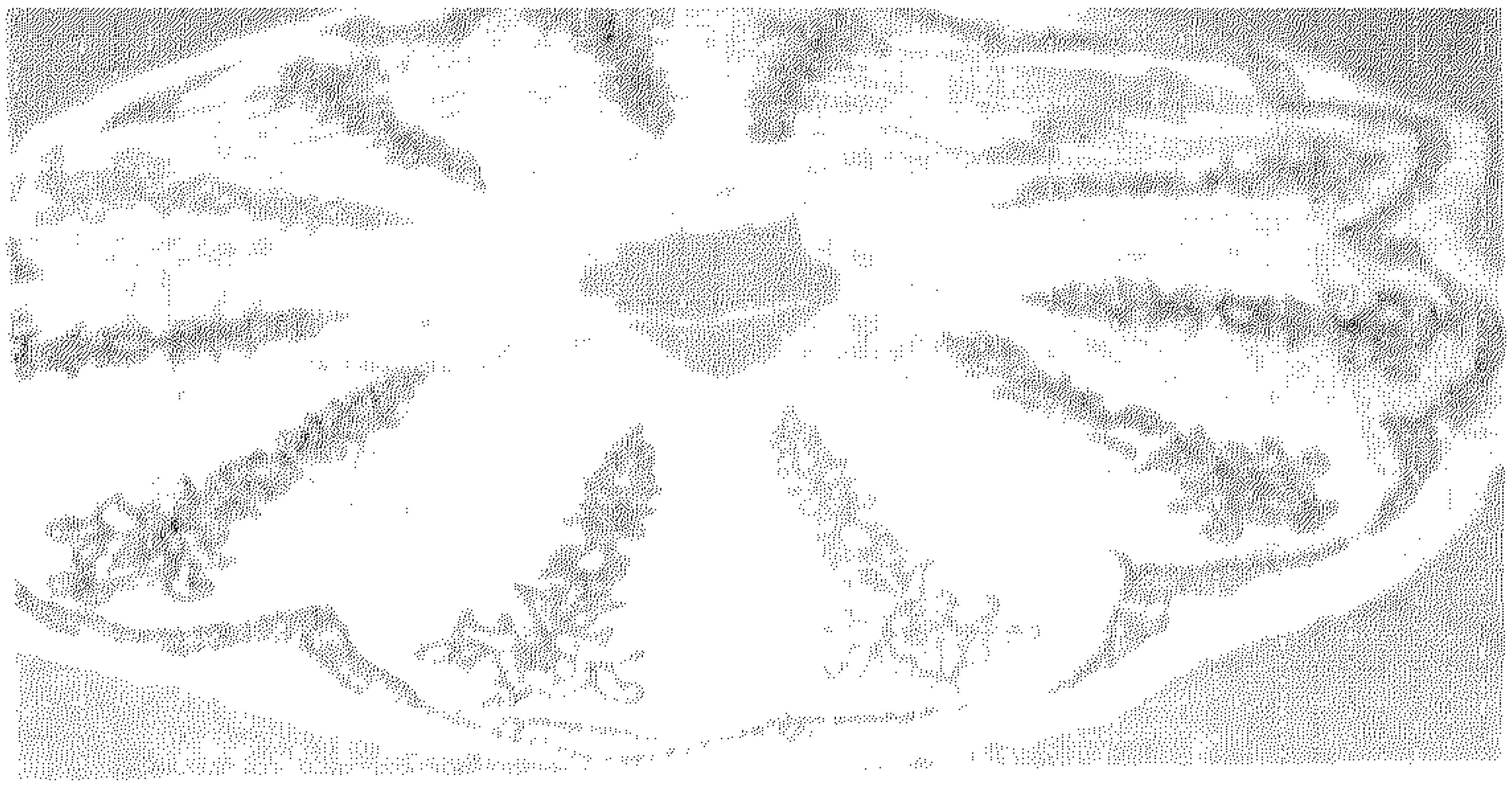


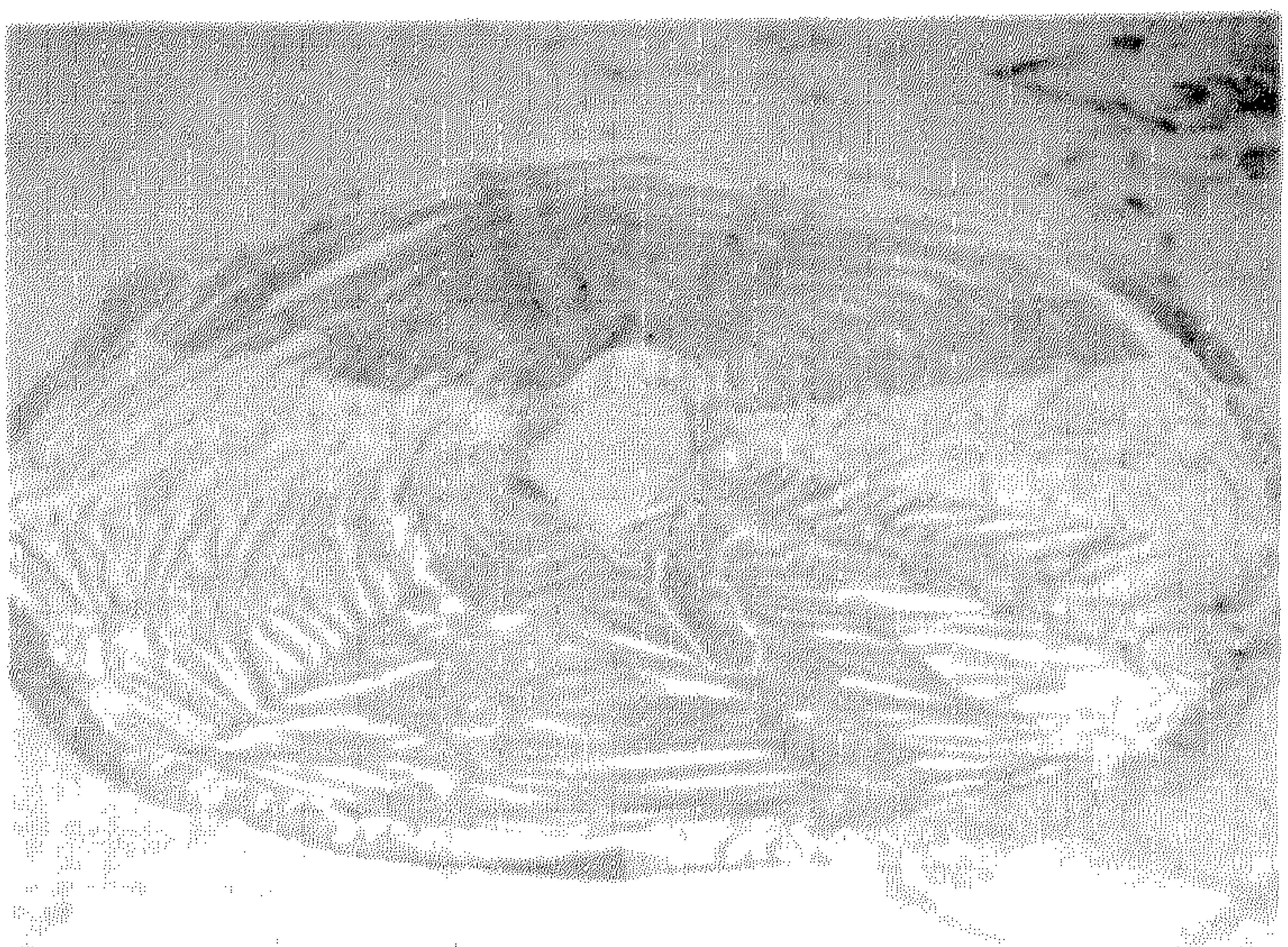
الحانة من آلات الايقاع فى أداء عرض التنورة . وتعتبر الدفوف من الآلات الأساسية فى أداء الحان رقصة التنورة ..

- نموذجان من العنتيرية التى يرتديها اللفيف فى القسم الأول والثانى من الرقصة . أحدهما مطرز والآخر مطرز وموشى ، من القماش المقصب .

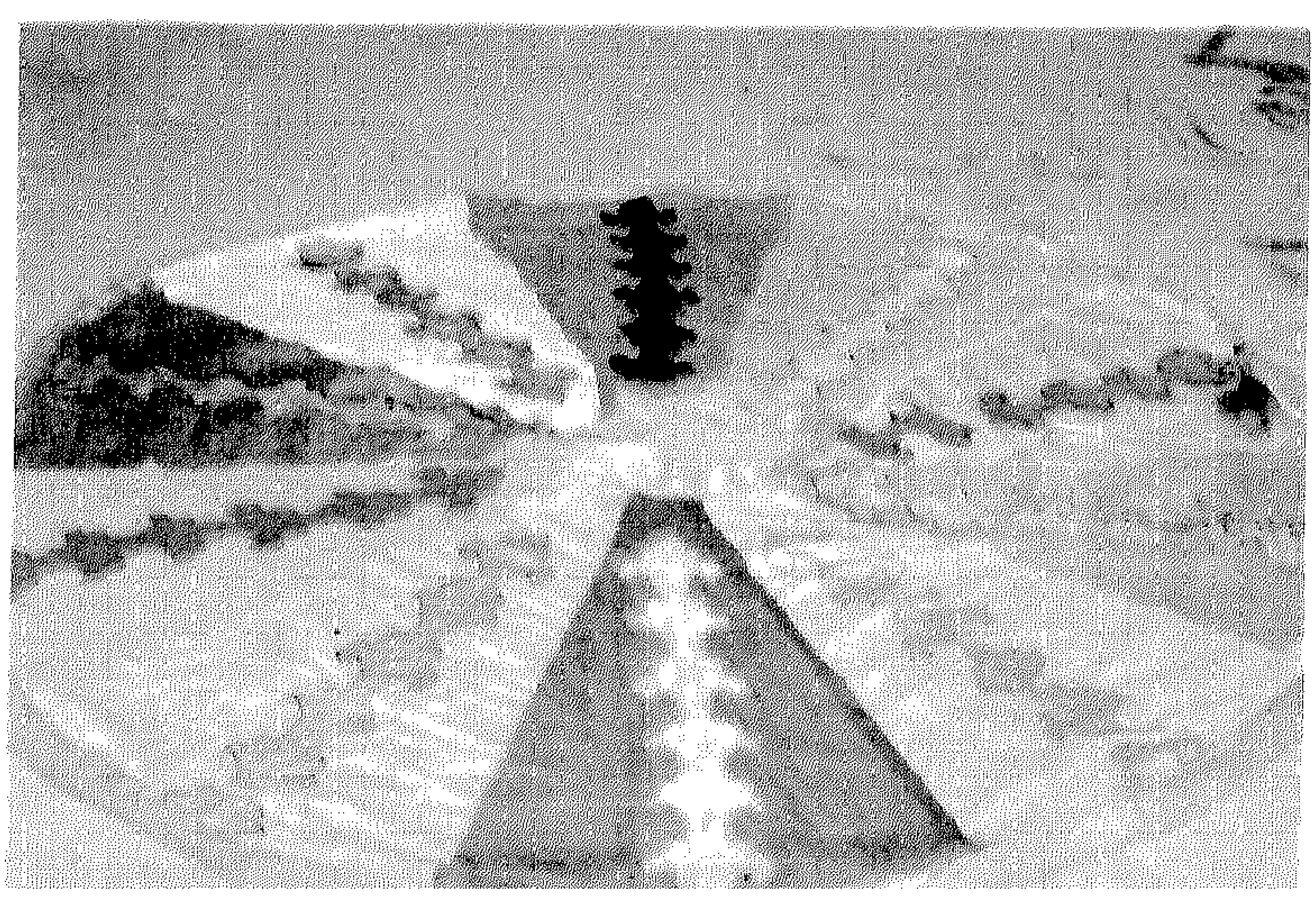








نماذج مختلفة من تطريز التنورة
على طريقة الخيامية والتطريز بالإبرة .



الأزيـاء الشعبـية في الوادى الجديد

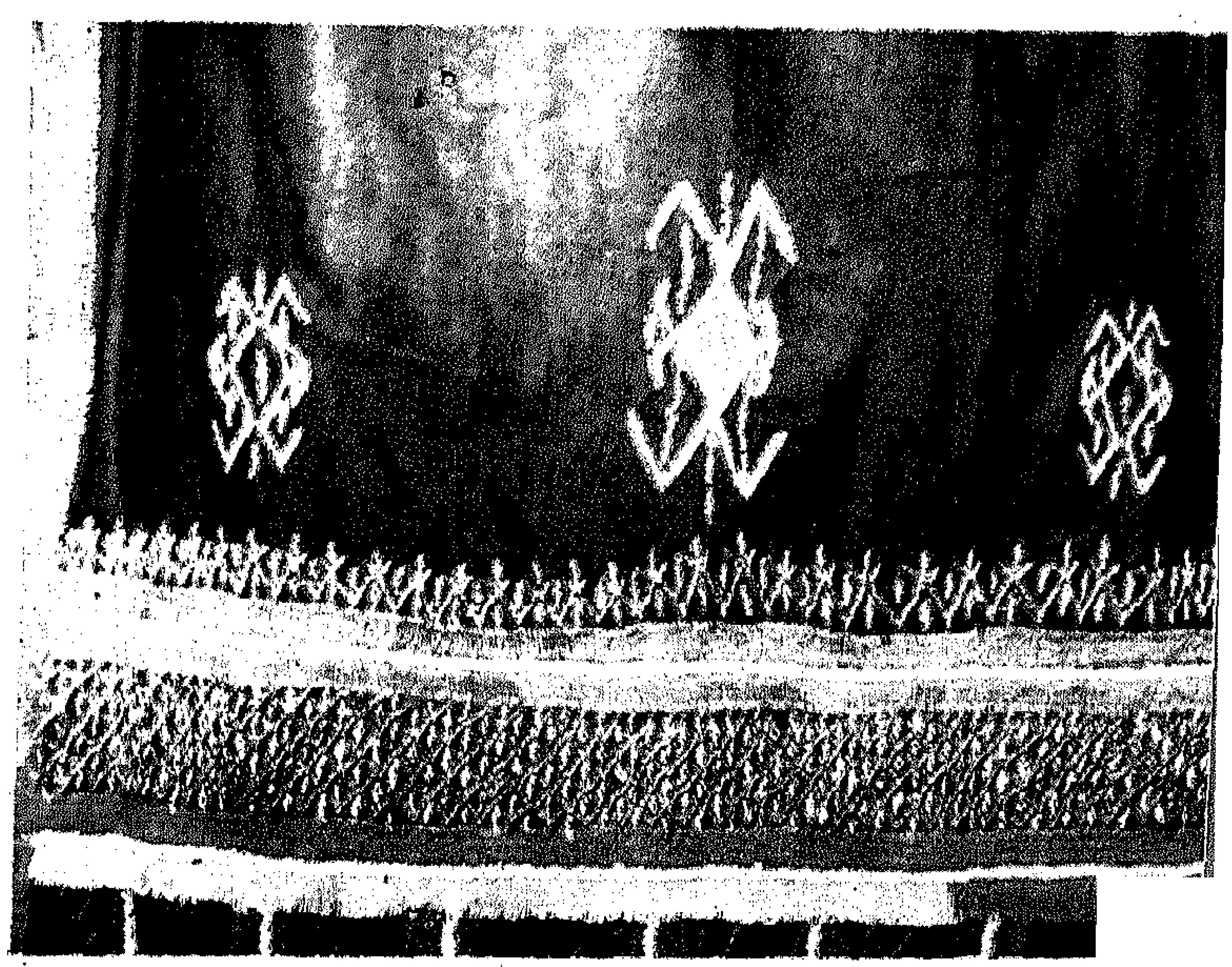


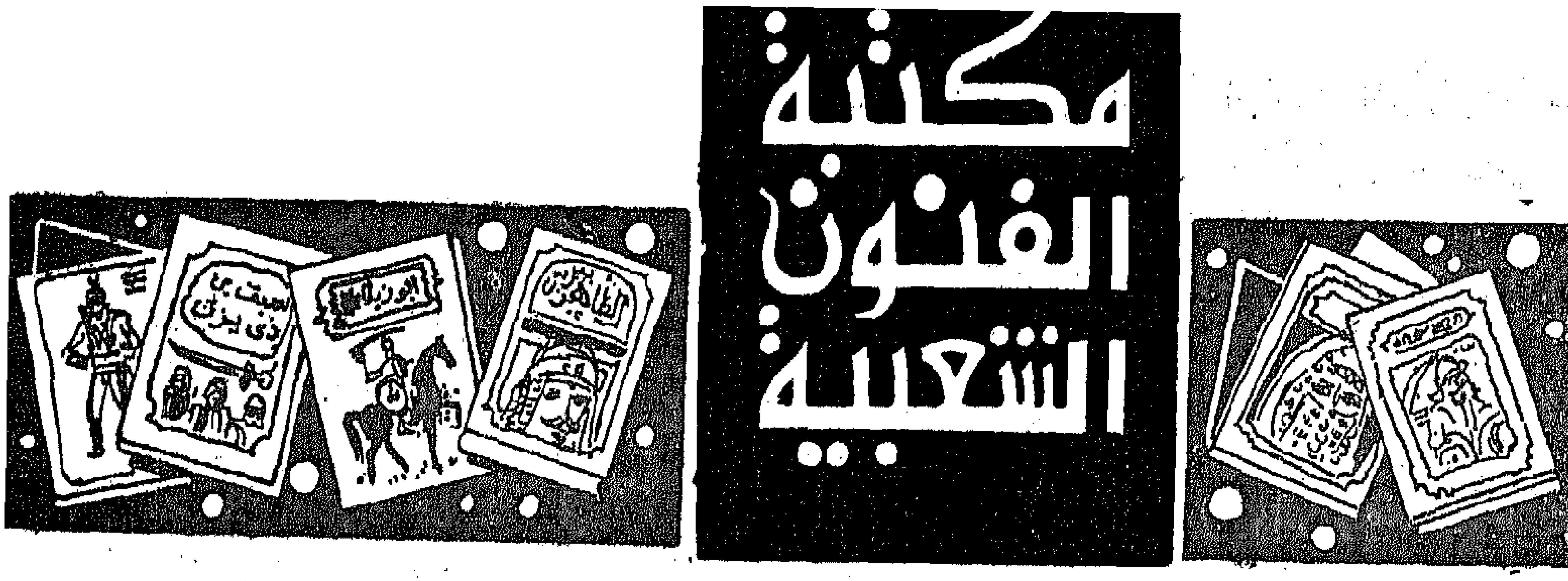
غطاء رأس تقليدى .

ثوب تقليدى من أثواب الوادى الجديد .



تفصيلة زخارف الثوب .





الفولكلور ... ودليل العمل الميدانى
مدخل إلى دراسة الثقافة المادية

الجزء الأول

للدكتور هانى ابراهيم جابر

تحليل وتعليق :
د . عبد الغنى الشال

انحصر الكتاب الذى يحوى ٢٤٥ صفحة من القطع المتوسط فى بابين يحتوى كل باب على فصلين •
ففى الباب الأول : فصل أول : بعنوان المنظور الفولكلورى ودلائله البحثية •
والفصل الثانى : خطوات تصميم دليل العمل الميدانى •
وفى الباب الثانى : فصل أول : جماليات الثقافة المادية •
والفصل الثانى : الخطوات التى تؤدى الى تكوين أطلس الوحدات التشكيلية الشعبية •

ولقد تعرض المؤلف بالتحليل الجيد الواعى لكل باب باقتدار ، ولقد أضاف الكثير من منهجيات وصفات الفن الشعبى وأسراره وفلسفاته خصوصا الجمالية والفنية على السواء ، وربما يرجع ذلك الى الخلفية الثقافية والفنية والعلمية للمؤلف نفسه ، فهو فنان ديكور مسرحى ومؤرخ تاريخ فن مما أعطى له ميزة فى بحثه عن الكثيرين الذين يتعرضون للفن الشعبى من زوايا مختلفة لها أهميتها أيضا ، وبذلك أضاف المؤلف حجرا له أهميته فى تفهم أسرار الفن الشعبى من كل الزوايا والمحاور التى تمسه من قريب أو بعيد كالعادات والتقاليد والمأثورات والمراسم والطقوس والغناء والرقص الى غير ذلك من الفنون التشكيلية المتنوعة مما يعطى صورة واضحة عن كيان الفن الشعبى وفلسفته وشخصيته المتميزة التى جعلت منه طراز وأسلوبا خاصا منفردا عن باقى فنون الحضارات الأخرى ، مما دعا المؤسسات والجمعيات الدولية والمحلية منها الى الاهتمام بهذا الفن الفريد •

وعندما يتعرض المؤلف لجماليات الفن الشعبى ينبغى أن يذكر ولو فى الجزء التالى أن الفن الشعبى سبق مدرسة الباوهاوس الألمانية التى هاجر فنانوها الى أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية وأقاموا فلسفتهم على أساس انتاج فنى متنوع يعتمد على « النفعية والجمالية » وهذا المبدأ هو طريق وهدف الفنان الشعبى نفسه

وقد سبق ذلك كله الفنان المصرى القديم والفنان الاسلامى فى عصور مصر الوسيطة لتحقيق هذا الهدف ..

وينبغى أن نفكر كثيرا فى مصطلح جاء كثيرا فى ثنايا الكتاب وهو « **الثقافة المادية** » لأن ذلك ربما يقودنا الى ثقافة عصرنا الحالى المادى . وقد ظهر كتاب هام لمؤلف وفيلسوف وناقد عظيم انجليزى بعنوان ، الى الجحيم وهذه الثقافة : To hell with culture لأن ثقافة عصرنا الآن مادية وهى ثقافة وسائل لا غايات وربما أقترح للمؤلف فى مؤلفاته القادمة عوضا عن المصطلح السابق مصطلح « الثقافة الفنية التشكيلية » ويكون ذلك أقرب الى المعنى المقصود الذى يتوخاه .

وقد نجح المؤلف فى تأكيده على البحث الميدانى على الطبيعة مباشرة وضرورة مقابلة الفنان الشعبى نفسه ورصد كلماته وآرائه وأصواته وانتاجه ، مما يجعل للبحث حيوية ومعايشة طبيعية للواقع على الطبيعة وهنا نذكر رأى فيلسوف تربوى عظيم من علماء التربية فى القرن العشرين هو « جون ديوى » الذى يؤكد على أن التعليم المتكامل لابد أن يتم على الطبيعة والواقع المباشر Learning on the spot

وقد عرض الباحث المؤلف للعديد من الصور المصاحبة وينبغى تذييلها والتعقيب عليها بسهولة ويسر سواء تاريخيا أو جماليا او تقنيا أو بمقارنات بين حضارات اسلامية وشعبية او بين فنان معاصر وبين الفن الشعبي ايضا .

وفى موقع آخر من الكتاب تعرض الباحث الى كيان التصميم الميدانى وما يتبع ذلك من خطوات هامة متعددة كدليل ارشادى للباحثين وخصوصا عندما صاحب ذلك بعض الحرف الشعبية وما تحويه من زخارف ورسوم ورموز ترتبط بالبيئة والعادات والخامات المحلية ووظيفة الانتاج الفنى وعلاقة الشكل والهيئة البنائية بالتصميم وكلها تعتبر بمثابة دليل واف أمام الباحثين .

وينتقل الباحث الى ركيزة هامة لابد أن يضعها أى باحث أمام بحثه وهى تحديد الهدف مسبقا وطريق المقابلات ونظام الأسئلة وتسجيل كل الآراء وأن يكون الباحث ملتزما بالموضوعية فى كل المواقف وتصبح وظيفته الأولى هى الرصد الكامل غير المتميز ثم تأتى المرحلة التالية من التحليل والتفسير والمقارنات والاستنباطات وغيرها .

وأرى أن يتعرض المؤلف فى الجزء الثانى للاناء الفخارى المتعدد الأشكال والرمزية الكامنة فيه مثل القلة والابريق ، القلة تمثل الأنثى والابريق يمثل الذكر شعبيا وأن مثل هذه الأشكال بهيئاتها المتنوعة لم تأت عفويا ولكنها مقصودة لأسباب اقتصادية سواء فى اقتصاد الخامة وشكلها والاقتصاد فى رص الفرن وكل ذلك محسوب حسابا علميا بالمقاييس المعاصرة ولكن الفنان الشعبى نفسه أدرك ذلك بفطرته وخبرته جيلا بعد جيل ، فالشكل عندما يرص فى الأفران لابد أن يعمل مع الأشكال الأخرى تماسكا وارتباطا وتناسقا تتخلل منها النيران ويساعد على ذلك صياغة الشكل نفسه حتى عمليات الحريق ترتبط بتدرج الحرارة حتى تصل الى نضوج الأشكال وعندما يؤكد المؤلف ذلك فانما يضيف للفنان الشعبى حسه التقنى ومعرفته وحساسيته تجاه التشكيل وأثناء درجات حرارة الفرن وغيرها من تقنيات .

وأرى فى الجزء الثانى ذكر المراجع والمصادر التى اعتمد عليها المؤلف . وأخيرا قدم المؤلف بطاقة جيدة كنموذج لتسجيل العمل الفنى الشعبى وطرق جمع المعلومات والضوابط الضرورية لعمليات الرصد والتحليل وسرد بعض الملاحظات العامة الهامة مما يساعد أى باحث على الاهتداء بها عند تعرضه للبحث بالطرق السليمة الصحيحة .

والكتاب اضافة هامة جيدة لمكتبتنا العربية لاسيما من مؤلف فنان له محاوره الخاصة ورؤيته الجمالية ، ويحتوى على محاور ومواد غزيرة تثرى الفن الشعبى وتجعل منه ينبوعا فياضا للبحث الجاد والاستلهام والتذوق ..

مولد البطل فى السيرة الشعبية

شمس الدين موسى

قليلة هى الدراسات والأبحاث التى تعنى بدراسة الفن الشعبى ، سواء كان ذلك الفن مرويا أو مصورا او حتى مكتوبا ، حتى ان الذين عنوا بتلك الدراسات لا يعتبرون باحثين فحسب ، فمعظمهم يعتبر رائدا فى مجاله ، ومن هؤلاء الباحثين الذين عنوا بالبحث الميدانى فى الدراسات الشعبية ، الباحث • د• أحمد شمس الدين الحجاجى ، فقدم عددا من المؤلفات شملت دراسة الأسطورة سواء كانت فى الأدب أو فى المسرح •••• وآخر هذه الدراسات الجادة جاءت بعنوان « مولد البطل فى السيرة الشعبية » وهى الدراسة التى أسسها على رؤية ميدانية ، ودراسة مقارنة بفن السيرة المروية على السنة رواتها محددا أوجه الخلاف التى لابد ستكون موجودة بين راو وآخر ، وبين مكان ومكان ، وبل وبين عصر وعصر •

لقد تناول «أحمد شمس الحجاجى» جزء معينا من السيرة محققا بذلك درجة كبيرة من العلمية باعتبار أن السيرة ودراستها هى مشروعه البحثى الأول ، ومن ثم قام بتقسيم مجال بحثه الى أجزاء عديدة ، كان أولها هو « **مواليد البطل** » • فالسيرة الشعبية نوع أدبى مثلها مثل فنون التعبير المختلفة شعر أو قصة أو مسرح ، بل ان السيرة تعتبر أقدم فى ترتيبها من فن الرواية الذى عرفناه عن أوربا ، أو المسرح بالشكل الأرسطى المتعارف عليه • السيرة تروى ــ عادة ــ شعرا وتمثل ضمير الجماعة فهى تحقق ذاتها من حيث البطولة والأمجاد ، بل من حيث تحقيق القيم الانسانية العليا ، التى تتمثل فى الخير ، والحق ، وكم هى السير الشعبية فى عالمنا العربى ، التى تحتاج لا لمن يحققها فقط ، بل لمن يدرسها دراسة علمية متأنية غير غافل للظروف الاجتماعية والبيئية التى تكونت السيرة للتعبير عنها ، ومن ثم كانت دراسة « شمس الحجاجى » تمثل أساسا من أسس الوعى بأهمية ذلك ، خرج به صاحبه من زوايا الأكاديمية فقدم للقارىء والمثقف العام ، الذى لابد أن يكون حاصله غير قليل ، عند التأنى فى دراسته لما قدم •

ولقد وضع الباحث يده بادىء ذى بدء على الاهمال العام فى جمع النصوص المختلفة للسيرة الشعبية مثل سيرة « عنترة » ، وسيرة « سيف

بن ذى يزن » ، وسيرة « المهلهل » ، وسيرة بنى هلال » مما أدى الى حكم جائر أصدره « رينان » على العقلية العربية باعتبارها « **عقلية جزئية النظرة ، أو تجزيئية النظرة وأنها غير قادرة على رؤية الكل ـ لقصور خيالها وعجزه** » •

وربما كان جهد « **الحجاجى** » كله فى دراسته لمولد البطل فى السيرة وما سيتبعه من دراسات لجوانب السيرة الشعبية ـ كمشروع حياته ـ يمثل ردا على ذلك الحكم الجائر « لرينان » الذى اعتز به الكثيرون من مؤرخى الأدب العربى الغربيين ، وساروا على نهجه أمثال نيكلسون ، ودى بور ، وجيكوب ، وجرنيوم •• وهم الذين أتى الباحث بأحكامهم موثقا بذلك آرائه التى ستلى ذلك • بل ان الباحث يلوم بعض كبار الأدباء العرب الذين ساروا على حكم رينان أمثال العقاد وأحمد أمين ، وغنيمى هلال •• مما جعل مهمة الرد على ذلك الحكم تمثل نوعا من المسئولية العلمية قبلما تكون مسئولية أدبية• **ومن ثم كان تحديده للكثير من المفاهيم فى كتابه على أساس علمى يمثل الاطار الأكبر الذى تحركت فيه دراسته لمولد البطل فى السيرة الشعبية** ، والذى سيؤسس عليه دراسته التطبيقية للسير التى تناولها، مثل السيرة الهلالية • وسيف بن ذى يزن ، وذى الهمة ••• الخ •

« ما هى السيرة ؟ »

السيرة فى المصطلح ـ كما يحدد الباحث ـ ترجمة حياة ، وفى التراث الشعبى ترجمة حياة فرد أو ترجمة حياة جماعة • والسيرة التى تترجم حياة فرد مثل سيرة « سيف بن ذى يزن » أو حمزة البهلوان ، أو سيرة الامام على بن أبى طالب ، وسيرة الجماعة مثل الهلالية ، وسيرة الظاهر بيبرس •

والسيرة تمر بحلقات ترتبط بالفرد ارتباطا وثيقا يتتابع مع حلقات عمره ، ويعتبر الكاتب/ الباحث أن « **المواليد** » احدى هذه الحلقات ، بل **هى أهمها** • ولفظ المواليد متعارف عليه بين راوى السيرة الشعبية التى ينتقل بها من مكان الى مكان لكى يرويها ، والجمهور الذى يستمع له ويندمج معه اندماجا يشبه الى حد كبير حالة الاندماج الدرامى فى المسرح •

ويحدد الكاتب معنى « مواليد البطل » بأنه ليس لحظة ولادة البطل ، وانما يعنى لحظة أكبر من هذه اللحظة ، فهو يستغرق زمنا أطول منها بكثير ، وتتناول عالم البطل قبل ولادته ، ثم تتناوله وليدا وطفلا حتى تنتهى مرحلة العبور ، وهى مرحلة التعرف والاعتراف •

وبذلك يقسم الباحث دراسته لمواليد البطل فى السيرة الشعبية الى سبعة أقسام متتالية هى :

- **دراسة الراوى والراوية ـ مصادر البحث**
- **النبوءة**
- **البطل المصاحب**
- **النسب**
- **الميلاد**
- **الغربة والاغتراب**
- **الاعتراف**

ويمثل كل قسم من هذه الأقسام السبعة مبحثا فى دراسة مواليد البطل • ومصطلح المواليد يرتبط بسيرة بنى هلال ، وبطلهم « أبو زيد الهلالى سلامة » • لكن المصطلح يأخذ شموله من أنه مدخل للسيرة كلها ، ولذلك فهو ينطبق على كل السير الشعبية ، بل أنه يمثل جزءا من بنيتها سواء كانت السيرة مروية أو مدونة •

لم يركز الباحث دراسته على تفسير النصوص تفسيرا نفسيا أو اجتماعيا ، بل انه اختار كما يقول هو :

« **لقد جعلت النص هو الأساس الذى يكشف الضوء عن عالم المواليد ، فالعمل كله محاولة لاعادة قراءة نصوص السيرة فى بابها الأول ـ مواليد البطل ـ للوصول الى العناصر المكونة لهذه النصوص** » •

ومن السير من هى تأليف ، وليست سيرا مروية بواسطة الرواة الجوالين • ويستدل على ذلك بأن سيرة فيروز شاه ، وسيرة بهرام شاه ، وسيرة حمزة البهلوان ـ وهى سير مؤلفة وليست مروية ، لأنه ـ كما يوضح :

« **ليس من المعقول أن تؤلف الجماعة سيرا شعبية تعبر عن رؤية دونية لها وتمثل موقفا**

شعوبيا معارضا لقوميتها كما يتبدى من سيرة بهرام شاه وسيرة فيروز شاه ... » .

ويرى الباحث أن سيرة حمزة البهلوان كتبت للرواية بغرض الرد على سيرة فيروز شاه حتى ترفع من شأن العرب فى مواجهة الاقلال من شأنهم لدى الفرس .

ولعل البعض يخلط بين مفهوم السيرة ، ومفهوم الملحمة ، ومفهوم الرواية ، مما جعل الباحث يقف عند هذا الخلط غير المقصود ، مبينا أن ثمة عناصر مشتركة بين السيرة والملحمة بالمفهوم الأوربى لكن الاختلاف بينهما كبير ، حيث السيرة عالم متسع كثيرا عن الملحمة . كما أن السيرة هى الشكل الأول الذى نبتت منه الملحمة ، والسيرة عندما تتكسر تبدأ فى التحول الى شكل الملحمة . والسيرة هى الكل ، والملحمة هى الجزء ، ويتحدد ذلك فى المقارنة بين سيرة بنى هلال ، والالياذة والأوديسا وفى النهاية ــ يرى أن اتساع السيرة يشمل فى طياته أكثر من ملحمة ، والالياذة كلها لا تزيد فى بنيتها عن بنية تغريبة بنى هلال ، والوحدة الزمانية والمكانية لمعركة واحدة حول أسوار تونس تستغرق أربعة عشر عاما ، مثلها مثل حصار طروادة الذى يستغرق عشرة أعوام .

والسيرة غير الرواية بالمفهوم الحديث ــ لأن الرواية فن مختلف عن السيرة رغم أوجه الشبه ، فالسيرة عمل من الأعمال الشفاهية بينما الرواية فن مكتوب ، ورواية السيرة بواسطة الراوى لا تجعل منها رواية فنية .

والسيرة ليس لها مؤلف ، لكن لها راو ، وعلى سبيل المثال ليس هناك أبو زيد حقيقى وأبو زيد غير حقيقى ، لكن هناك أبا زيد لراو معين ــ أى لراو سيرة معين ــ وفى رواية معينة ، كما وأن سرد النص لراو ــ معين فى أوقات مختلفة يخرج نصا مخالفا للنص الذى رواه قبل ذلك ، وذلك بطبيعة الجمهور والتغييرات تتم وفقا للتصرفات فى مواجهة الحدث ، وكذلك فى لغة الحدث ، وكذلك فى لغة النص .

ولقد استنتج شمس الدين الحجاجى ذلك الحكم السابق من رؤيته وملامسته المباشرة « لعوض الله » راوى سيرة أبو زيد الهلالى ، ففى مواقع مختلفة ، كانت روايته مختلفة اختلافات واضحة على الرغم أن الراوى واحد ، ويزعم أنه لا يمكنه التغيير فى رواية الجزء الخاص بالمواليد . فالجمهور هنا يكون شريكا للراوى ، بحسب حالة انتشائه ، وحبه للجمهور فيتغير أداؤه ، ويرتفع ايقاعه ، كذلك يتغير الحال اذا ما كان يصاحب الراوى آلة من آلات العزف كالطار أو الربابة ، فالراوى يعيد تأليف النص ، وليس هذا التأليف من فراغ ، ولكن ينطلق من تقاليد متوارثة .

« العلاقة بين التاريخ والسيرة » :

ثمة فروق واضحة بين التاريخ ، أو الشخصية التاريخية وصاحب السيرة الشعبية ، التى ربما تتسمى باسم تاريخى مثل « بيبرس » ، حيث رواة السيرة جعلوا من النص الواحد عدة نصوص ، وجعلوا من البطل الواحد عدة أبطال باسم واحد ، ومن ثم ــ على حد قول الباحث ــ ابطلوا فكرة أن السيرة تاريخ ، **لأن البطل لا يثبت على حال فى** كل رواية . ومن ثم كيف يكون تاريخا ... ويقول الكاتب :

« قد يكون هناك سيف فى التاريخ ، وقد لا يكون ، وقد يكون هناك المهلهل وقد لا يكون ، وقد يكون هناك حمزة وقد لا يكون . وقد يكون هناك أبو زيد وقد لا يكون . وقد تكون هناك ذات الهمة وقد لا تكون .. وبالتأكيد هناك بيبرس ــ ولكن المؤكد أن لا علاقة بين البطل التاريخى وبطل السيرة ــ البطل التاريخى يختص بالتاريخ الذى يحقق وجوده من عدم ، أما بطل السيرة فلا دخل له بالتاريخ وليس من حق التاريخ أن يحقق فى وجوده من عدمه ، لأنه موجود صنعه الفن ، وفن السيرة صنع أبطالا ، أصبح لهم واقعهم الحقيقى فى خيال صناعهم من الرواة والمتلقين فهذه النصوص هى الواقع الذى يتعامل معه الباحث . وأى ارتباط بين أحداث حدثت فى التاريخ ، وأحداث حدثت فى السيرة ، فانما هى خلفية العمل الفنى ... » .

وفى النهاية ــ يمثل كتاب « مولد البطل فى السيرة الشعبية » دراسة علمية وفنية ، ونقدية تطبيقية لعدد من السير من حيث مولد البطل فيها ، تعتبر اضافة الى مكتبة دراسة الفنون الشعبية لا يمكن اغفالها ، ونرجو للكاتب أن يوفق باستكمال مشروعه البحث الذى لا غنى عنه فى دراسة مختلف جوانب السيرة ، التى ستكون مرجعا ونافذة علمية هامة للمثقفين ، والباحثين والمتزوقين على اختلاف **أهوائهم** .



جولة الفنون الشعبية



القراءة للجميع ... آفاق المستقبل

د . كمال الدين حسين

فى الفترة من ١ ــ ٣ يونيو ١٩٩٢ ، عقدت الشعبة المصرية للمجلس العالمى لكتب الأطفال والتابعة لجمعية الرعاية المتكاملة ، ندوة دولية حول القراءة للجميع .. آفاق المستقبل .. تحت رعاية السيدة الفاضلة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس جمهورية مصر العربية .

والمجلس العالمى لكتب الأطفال IBBY هو هيئة دولية نشأت فى زيورخ بسويسرا عام ١٩٥٣ ، ولها فروع فى كثير من دول العالم وتضم هيئات متعددة من هذه الدول خاصة تلك التى تهتم بالأطفال وكتب الأطفال .

ويسعى هذا المجلس لخلق جو من التفاهم العالمى من خلال كتب الأطفال باعتبار الكتاب واحدا من أهم المصادر التى تمد الانسان بالمعرفة الواسعة عن العالم من حوله ، والمعارف العديدة عن الشعوب الأخرى .. قيمها ، وعاداتها ، وتقاليدها ، الأمر الذى يساعد على خلق جو من الانسجام والتفاهم بين الشعوب وبذلك يحقق جانبا كبيرا فى رسالة السلام العالمى .

كما يعمل أيضا على اعداد الطفل فى كل مكان بفرص الحصول على الكتاب ذى المحتوى الأدبى الجيد ، والمستوى الفنى العالى فى الطباعة والتنفيذ ، وذلك بحث الناشرين والموزعين ومساعدتهم على انتاج كتاب الطفل ذى الكفاءة العالية خاصة فى دول العالم الثالث .

كما تمتد خدمات المجلس للمهتمين بالأطفال وأدبهم ، لتعد لهم الدورات التدريبية وتمد لهم يد المساعدة من خلال الخبراء الذين يعملون بالمجلس أو يتبعون شعبه المختلفة ، وبالأبحاث العديدة والدراسات التى يشرف عليها فى ميدان أدب الأطفال .

وكان لمصر شرف الانضمام لهذا المجلس والذى ساهم بخبراته فى اقامة هذه الندوة والتى

كانت تحت رعاية السيدة الفاضلة قرينة السيد رئيس الجمهورية .

برنامج الندوة :

وقد شمل برنامج الندوة مجموعة من أوراق العمل تم مناقشاتها خلال أيام الندوة الثلاثة خلاف الجلسة الافتتاحية للمهرجان ، والتى حضرها السادة ، صفوت الشريف وزير الاعلام ، فاروق حسنى وزير الثقافة ، أ . د . حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم و أ . د . آمال عثمان وزيرة الشئون الاجتماعية ، وعبد المنعم عمارة رئيس المجلس الأعلى للشباب والرياضة . وعمر عبد الآخر محافظ القاهرة .

وفيها تحدثت السيدة الفاضلة / سوزان مبارك وأشارت الى أهم النقاط التى سوف تتعرض لها الندوة ، والتى تنحصر فى محاور ثلاثة هى ..

١ ـ مراجعة وتقيم الخبرات الناتجة عن حملة القراءة للجميع .

٢ ـ تبادل المعلومات والخبرات مع الجهات المشاركة لتعبئة جموع الشباب والأطفال فى اطار برنامج عام للقراءة الحرة .

٣ ـ البحث عن امكانية تنشيط القراءة فى المناطق النائية .

وحول أهمية القراءة لبناء الانسان دعت سيادتها « الى تضافر جهود الكتاب والناشرين وكافة المسئولين عن ثقافة الطفل بالاستمرار وبنفس الايقاع والحماس ، كما ناشدت الأسرة المصرية بالالتفات الى تنشيط عادة القراءة لتنمية ملكة التعرف على الحياة .

واختتمت كلمتها بدعوة « الاعلاميين والناشرين للمساهمة بجهودهم حتى تصل القراءة الى المكانة التى تتاح لكل فرد من أجل مستقبل أفضل » .

أما أ . د سمير سرحان منسق عام الندوة فقد أشار فى كلمة الجلسة الافتتاحية الى الجهود التى بذلت فى المهرجان الأول للقراءة للجميع صيف ١٩٩١ ، ثم تحدث عن الغرض من اقامة هذه الندوة بأنه فى محاولة لتقيم نتائج الحملة الأولى ودراسة آليات عملية القراءة تم التفكير فى عقد ندوة دولية يدعى اليها الى جانب الخبراء المصريين ـ خبراء من أنحاء العالم لالقاء الضوء على الأسس التى تمكن الحملة من أن تجعل القراءة حق لكل طفل وحقيقة قومية . اضافة لدراسة العناصر المختلفة التى تدخل فى عملية تنمية القراءة ، واكتشاف المشكلات التى تعيق عملية القراءة ، كالعلاقة بين القراءة داخل وخارج المؤسسة التعليمية ، ومحو الأمية ، ودور المكتبة العامة ، وأهمية مجلات الأطفال باعتبارها جسورا للقراءة ومصدر الالهام فى كتب الأطفال .

وحول هذه النقاط والمشكلات والقضايا دارت جلسات المؤتمر ومناقشاته ..

الجلسة الأولى :

فى اليوم الأول وبعد الجلسة الافتتاحية ، تحدث أ . د . حسين كامل بهاء الدين عن التعليم المدرسى والقراءة وركز على دور المكتبات المدرسية فى تلبية احتياجات الأطفال للكتاب وخطة الوزارة الهيكلية فى ذلك ، وقد عقب على سيادته د . حسن عبد الشافى مدير عام المكتبات بالوزارة وصاحب النشاط الملحوظ فى المكتبات المدرسية ليشرح خطة وزارة التعليم فى الصيف ومساهمة المكتبة المدرسية فى مهرجان القراءة للجميع .

ثم تحدثت السيدة سيبل ياجوش، مدير مركز أدب الأطفال بواشنطن ، عن دور وامكانات مركز أدب الأطفال ، ثم د . مصطفى حجاج مستشار وزير الاعلام الذى تحدث عن « القراءة للجميع تقيم الحملة القومية الأولى صيف ١٩٩١ » .

وعقب الاستراحة قسم الحاضرون الى ثلاث مجموعات عمل لمناقشة بعض القضايا المتعلقة بالقراءة للجميع وهى القراءة ومحو الأمية ، مناقشة دراسة التقييم وآفاق المستقبل ، مشاكل النشر والطباعة والتوزيع :

وقائع اليوم الثاني :

أما اليوم الثـاني فكان يوم التراث الشعبي وثقافة الطفل ، حيث تحدث في الجلسة الأولى الأستاذ صفوت كمال ، أستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية عن استلهام الفولكلور المصري في تأليف كتب الأطفال • و د • مصطفى الرزاز بكلية التربية النوعية بالدقي ، عن رسوم الأطفال ، وتحدث في نفس الموضـــوع الرسام الانجليزي أ • مايكل فورمان •

واستكمل نقاش بعض القضـــايا المتعلقـــة بالقراءة والتراث الشعبي في الجلسة الثانية من نفس اليوم حيث نوقشت تقـارير عن الخبرات القومية لبعض دول العـــالم وهي ، الولايـــات المتحدة وعرضت التقرير الخبيرة في مكتبـــات الأطفال آن بلوسكي ، المملكة المتحدة ، وعرضت تقريرها « برا جيرلينج » ، وكينيـا وعرضـت تقريرها « أسيناخ أوراجا ، وتايلاند وعرضت تقريرها سومبون سينجمافان ، وسوف نحاول تناول هذه الأوراق بمزيد من التفصيل لأهمية ما طرحته من دور التراث الشعبي بعد عـرض وقائع اليوم الثالث •

وبعد الاستراحة كان هنـــاك مجموعتا عمل لمناقشة مكتبات الأطفال في الريف ، والقـراءة للجميع نظرة على المستقبل •

وقائع اليوم الثالث :

أما في اليوم الثالث والأخير فكان الحديث عن مجلات الأطفـــال وتحدثت فيـه ماربان كاراس صاحبة ورئيس تحرير مجلة كريكيت الأمريكية ، جاكلين كيرجيمونومن فرنســا ، و د • كافيه رمضان من الكويت والتي تحدثت عن مجـلات الأطفال في الخليج •

وفي الجلسة الثانية من نفس اليوم تحدثت آن بلوسكي من أمريكا عن دور المجتمع المحلي في تنمية القراءة ، وآن رضـــوان مدير مؤسسة الفولبرايت في القـاهرة ، طارق حجي رئيس شركات شل في مصر •

واختتمت جلسات اليوم الأخير وقبـــل اعلان التوصيات بلقاء مع الفائزين بجوائز ســوزان مبارك في أدب الأطفال •

وقبل أن نلقي الضوء على التوصـــيات التي أعلنها أ • د• سمير سرحـان المشرف العـــام للندوة الدوليـة نعرض للأوراق الأربعـــة التي تناولت دور التراث الشعبي وأهميته في تنمية عادة الميل للقراءة لدى الأطفال •

★ **اســتلهام الفولكلور المصري في تأليف كتب الأطفـــال ، أهمية توظيف الفولكلور في كتب الأطفـال حيث عرض صفوت كمـــال في ورقته ان توظيف عناصر من الفنون الشعبية في كتب الاطفال هو أمر هام من حيث تنشئة الطفل تنشئة قومية ومن حيث تعرفه على أشكال هذه الفنون »** •

كما أن تلك الابداعات الشعبية التي يمـكن استلهامهـــا من مكونات الفنـــــون التشكيلية الشعبية ، يمكن استلهام وحداتها أو موضوعاتها في تزيين وتجميـــل كتب الأطفـــال ، مـــرورا بالحكايات الشعبية بما تحمله من تصورات عن الكائنات المختلفة ، والقيم المختلفة ، التي تعتبر سمات أساسية في أبطـال الحكايات الشعبية ، وترسيخ قيمة الحسن والجمال لبطلات الحكايات الشعبية الحسن في التصرف وحـلاوة الكلام • والتي تكتسبها من خلال حسن معاملتها لكل من تعايشهم •

أيضا نستعمل الحكايات الشعبية بكثير من عناصر الخيال التي هي أقرب الى الخيال العلمي حيث قورنهـــا في العلو بالواقع الى عـــالم رحب يفوق الواقـــع ويجمع بين الادراك للكائنـــات وامكانات توظيف هذه الكائنات من أجل خدمة الانســـان •

ثم يحدد صفوت كمال أهمية توظيف التراث بالنسبة لعالم الطفولة حيث أنه يساهم في :

١ ـ التنشئة الثقافية :

حيث ان ما يستلهم منـــه في كتب الأطفال لايكون بعيدا عن تصورات الطفل المصري وادراكه لواقع حياته ومكونات بيئته •

٢ ـ الانتماء الوطنى :

لان توظيف عناصر أصيلة وأصلية من الابداع الشعبى فى كتب الأطفال هو نهج ينتهج عادة لتنمية مفاهيم الوعى القومى بحياة الانسان فى بيئته وتأكيد مشاعر الانتماء الوطنى فى نفوس الأطفال .

٣ ـ فن حياة :

فعالم الفنون الشعبية عالم رحب ، يتدفق بمعطيات الحياة والانسان لأنه فن حياة .. لذلك يدعو صفوف كمال هنا الى ضرورة الحرص على انتقاء العناصر الأصلية والأصيلة من فن الشعب لتقديمها للأطفال .

٤ ـ رؤية منظمة :

ان أشكال التعبير الشعبى هى أساس من أسس نقل المعرفة المتوارثة ـ المليئة بخبرة الانسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه ـ وهى وسيلة من وسائل تنمية قدرات الطفل ، وهى تتوسل فى وحدة تكاملية يتحقق من خلالها للطفل رؤية شاملة لمواضيع الحياة .

القص الشعبى ووظيفة الجدة الحكاءة :

وعن أهمية القص الشعبى بدأت آن بلووسكى ورقتها بنصيحة ابن البيطار الطبيب الذى عاش فى القاهرة ابان القرن الحادى عشر والتى ينصح فيها العائلة بكيفية الحفاظ على صحة أفرادها ، وفى هذا السياق يوصى بأن يكون لكل أسرة راوية أو شخص يقص الحكايات ، ويحدد واجباته فيقول : ان عليه أن يكون نابها يميز بين الغث والثمين من القصص التى تضفى البهجة على الروح .. ويروى قصص حسبما يختار ، وأن يزين أحداثها ويتوسع فى سردها ويرتبها حسبما يدعو الأمر ، .. الى آخر هذه الواجبات .

ولأهمية راوى القصة كما تؤكد بلووسكى ، يتفق هذا مع ما جاء فى ندوة ثقافة الطفل فى القرية التى عقدها مركز ثقافة الطفل فى مدينة أسيوط خلال الاسبوع الأخير من شهر مايو الماضى والتى اقترحت فيها لاحياء عادة القراءة من جهة وللاستفادة بكبار السن فى القرية المصرية من جهة أخرى احياء وظيفة الجدة الحكاءة التى تقوم فى الأمسيات بتسلية وتربية النشء بمخزونها الثقافى من الحكايات الشعبية وخبراتها الحياتية ، ويمكن الرجوع الى الورقة المقدمة فى المؤتمر المشار اليه .

ولأهمية الحكى فى تحفيز الميول للقراءة تقول بلووسكى عن تجربتها الأمريكية . فى السنوات القليلة الماضية تحولت الاحتفالات التى تقام فى الولايات المتحدة بمناسبة أسبوع المكتبة القومية الى احتفالات يقرأ فيها الأشخاص المعروفون فى المدينة القصص لأطفال العائلات فى أماكن مختلفة .

وعن أساليب القراءة والقص الشعبى والمستلهم منها تحدثت بلووسكى ، عن استخدام الخيوط ، والمفارش ، والحروف للمساعدة فى قص القصص المختلفة للأطفال ، وبالمناسبة فقد أهدتنى الباحثة كتابين عن القص أو حكى القصص ردا على اهدائى لها كتابى عن ألعاب الأطفال الغنائية ، وسوف نعرضهما قريبا باذن الله .

الكانجا والكتاب المصور فى كينيا :

وعن تجربة كينيا أشارت السيدة أوداجا لأهمية القصص الشعبى فى تربية النشء ثقافيا لارتباطها بالخلفية الثقافية العامة للطفل ، وتذخر بالكثير الذى يمكن أن يتعاطف معه ويتوحد به . ثم أشارت الى الاهتمام الكبير فى كينيا الآن بجمع وتوثيق القص الشعبى والاستفادة به فى كتب الأطفال .

ثم أشارت الى استخدام « الكانجا » ككتاب مصور ، والكانجا عبارة عن قطعة كبيرة من القماش (كالايشارب) تستخدمه الفتيات والنساء هناك فى أغراض عدة ، وقد بدأ الاهتمام به بتزيينه بعدد من الرسوم المرتبطة ببعض القصص الشعبى أو الحروف الهجائية أو الموضوعات الشائعة كوسيلة للمساعدة فى التشجيع على القراءة .

المكتبة المتنقلة فى ريف تايلاند :

وعن تجـربة تايلاند تحدثت مس كامافان وكان أهم ما أشارت اليه مشروع المكتبية المتنقلة التى تقول منها :

« كان الهـدف مـن ذلك أن يكون مشروعا صغيرا للصغار فى المجتمعات الصغيرة للارتقـاء بحياة الطفل من خـلال القراءة ، وقد بدأ عام ١٩٨١ بتنفيـذ مشروع « صـناديق الكتب المتجولة » كجزء من مشروع مكتبـات المدارس الابتدائية ، والصندوق عبارة عن صندوق خشبى صغير فى حجم حقيبة السفر معد بحيث يمكن أن

يحتوى على حوالى مائتى كتاب مختلفـة الحجم والموضوعات من كتب الأطفـال ، ويسـتخدم للانتقال فى الأماكن النائية .وتختم مس كامافان تجربة تايلاند بقولها :

« وايمانا من الجميع بهذه الفكرة فقد ساعد الكثيرون فى تمويلهـا خاصـة بالتبرع بالكتب » « وكان التبرع بالكتب لاسيما كتب الأطفال أحد أهم الأعمال الشعبية فى تايلاند » .

وتنتهى النـدوة بالتوصـيات التى قرأها الأستاذ الدكتور سمير سرحان المنسق العـام للندوة بالتوصيات التالية :

الاشادة والتقدير بالجهود المخلصة والبناءة المبذولة فى جملة القراءة للجميع : التى أطلقتها وتقودها السيدة سـوزان مبارك . وان هذه الحملة واستمراريتها يمثلان أملا كبيرا فى حل مشكلة من أهم مشاكل الثقافة والتنمية البشرية فى مصر وهى غرس وتأصيل عادة القراءة وحب الكتاب وبناء الانسـان فى المجتمع الديموقراطى وصولا الى مستقبل أجمل وأسـعد ، كما تشيد الندوة بالجهود الصادقة التى تقودها السيدة سوزان مبارك فى تأكيد دور الكتاب فى حركة التنمية الاجتماعية والثقافيـة وارسـاء البنية الأساسية لثقافة المجتمع .

أولا : فيما يتعلق بتقييم الحملة القومية الأولى ١٩٩١ ، توصى الندوة :

١ — تبنى ما جاء فى ورقة العمـل الخاصة بالتقييم من توصيات وعلى الأخص ما يتصل منها بتدريب أمنـاء وأمينـات المكتبات على أساليب التربية الحديثة والتعامل مع الأطفال من خلال دورات تدريبية منتظمة ، وتبـادل الخبرات بين مكتبـات الأطفـال فى المدن والأقاليم المختلفـة والاهتمام بالاسـتمرار فى تحديث المكتبـات وتطويرها وتوثيق النشـاط داخل المكتبـات نفسها ، ووضع خطة علمية للاهتمام بالموهوبين من الأطفال ورعاية مواهبهم . والاهتمام بفكرة المشاركة الشعبية من خلال تكوين لجان اقليمية من القادرين فى كل اقليم لدعم المكتبـات ماديا وأدبيـا ، وضرورة اهتمام أجهزة الاعـلام بالاستمرار فى تنمية الوعى القرائى لدى الصغار والكبار على السواء باعتبـار ذلك أحد قواعد وأسس التنمية الشاملة .

ثانيا : فيما يتعلق بالقراءة ومحو الأمية :

توصى الندوة :

١ — العمل على تحويل المكتبات المدرسية الى مكتبات عامة أثنـاء العطلة الصيفية وتخصيص بعضها للأطفال والأمهات وبخاصـة فى المناطق الريفية وربط نشاط المكتبة بالبيئة المحلية .

٢ — الاهتمام بالأطفال المتسربين من التعليم الالزامى وتشجيعهم على ارتياد المكتبات بوسائل الجذب المختلفة .

٣ — مشاركة الأمهات فى برامج محو الأمية لتشجيع الأطفال على القراءة .

٤ — مطالبة أجهزة الاعلام المرئيـة باعادة برامج محو الأمية والتنسيق بينهـا وبين برامج المكتبات العامة خاصـة بعد انشـاء محطـات التليفزيون الاقليمية .

ثالثا : فيما يتعلق بانتاج كتب الأطفال :

١ ـ ضرورة الاهتمام بتطوير وتحسين مستوى انتاج الكتاب المدرسى وتدعيمه بعناصر الجذب والتشويق المختلفة شكلا ومضمونا وصولا الى غرس حب الكتاب منذ السنوات الأولى للتعليم ٠

٢ ـ العمل على تخفيض تكلفة مستلزمات انتاج كتاب الطفل فى مصر بتطبيق التخفيض فى الجمارك المعمول به بالفعل بالنسبة لورق الصحف وورق الكتب العادية ٠

٣ ـ دعم معرض القاهرة الدولى لكتاب الطفل باعتباره الوحيد من نوعه فى الشرق الأوسط ، والذى يبرز الجهد الثقافى والابداعى لحركة كتاب الطفل فى مصر والعالم سنويا ٠ وتخصيص جوائز لأفضل الكتب والمؤلفين والرسامين والناشرين ٠

٤ ـ الاشادة بالدور الهام الذى تقوم به جائزة سوزان مبارك لأدب ورسوم الأطفال فى تفريخ أجيال جديدة متعاقبة من الكتاب والرسامين ، مع دعوة المنظمات والهيئات المختلفة الى تدعيم هذا الجهد وتوسيع قاعدته سعيا الى تلبية متطلبات واحتياجات الطفل المصرى المتنامية ، بما يواكب الاتساع المضطرد فى حركة تنمية القراءة وانشاء المكتبات واستمرارية الحملة القومية للقراءة للجميع : والتوصية بأن يصبح أدب الأطفال أحد مجالات جائزة الدولة التقديرية ٠

٥ ـ التوسع فى تنظيم حلقات ودورات دراسية متخصصة للكتاب والرسامين والناشرين العاملين فى مجال كتب الأطفال ، وذلك من خلال مركز بحوث وتوثيق أدب الأطفال ، بالتنسيق مع الهيئات الدولية ودور النشر الكبرى ٠

٦ ـ ضرورة تنشيط حركة الترجمة من والى اللغة العربية فى مجال أدب الأطفال بما يحقق اتصالنا بأحدث الأساليب العالمية والتعريف بادبنا على مستوى العالم ، وكذلك ترشيح أعمالنا المتميزة للجوائز العالمية من خلال المجلس العالمى لكتب الأطفال ٠

٧ ـ تدعيم المعهد العالى لفنون الأطفال بأكاديمية الفنون الجارى انشاؤه ، وتشجيع انشاء أقسام علمية متخصصة فى الجامعات فى أدب الأطفال بما يحقق قيام حركة علمية ونقدية لكتب الأطفال ٠

٨ ـ افراد مساحات مناسبة لعرض وتقييم كتب الأطفال فى وسائل الاعلام المختلفة ٠ من صحف ومجلات ووسائل اعلام مسموعة ومرئية ٠

٩ ـ تشجيع اصدار مجلات متميزة للأطفال سواء فى القطاع العام أو الخاص بما يثرى حركة الكتابة والنشر للطفل باعتبار أن المجلة هى الجسر الأول للقراءة ٠

رابعا : بالنسبة لمكتبات الأطفال فى الريف توصى الندوة :

١ ـ نشر وتعميم أسلوب القراءة من خلال المكتبات المتنقلة فى القرى المصرية ٠

٢ ـ تعميم أسلوب القراءة الجماعية فى القرى ورواية القصص للأطفال ، المصاحب للمكتبة المتنقلة ٠

٣ ـ تشجيع انشاء مكتبات صغيرة مبسطة داخل البيوت والمستشفيات والنوادى وأماكن التجمع ، وعقد المسابقات والأنشطة المختلفة حول المكتبات المتنقلة تشجيعا للقراءة ٠

٤ ـ العمل على تدريب متطوعين من المجتمع المحلى للقيام بدور أمين المكتبة فيما يتعلق بالمكتبات المتنقلة ، وحث القادرين على تبنى انشاء أكبر عدد من هذه المكتبات بالمشاركة الشعبية ٠

٥ ـ التوسع فى تزويد المكتبات المتنقلة فى الريف بالكتب والمطبوعات المرتبطة بالتراث والابداع الشعبى المصرى وما يرتبط بالوعى القومى والانتماء الوطنى ٠

خامسا : بالنسبة لآفاق المستقبل :

١ ـ تدعيم وتطوير الحملة القوميـة حول « القراءة للجميع » بحيث تصبح عمليــة القراءة نشاطا دائما ، وسلوكا متأصلا لدى أطفالنا على أن تكون شـــهور الصيف هي وصول بالحملة الى ذروتها السنوية ٠

ويستتبع ذلك :

١ ـ تدعيم وتطوير وتجهيز جميع المكتبات المشتركة فى الحملة القومية ســـواء بالنسـبة لوزارات التعليم والثقافة والاعلام والمجلس الأعلى أو مكتبات المحليات والرعاية المتكاملة وغيرها ٠

٢ ـ انشـاء جهــاز مؤسسى ثابت للحملة القومية « القراءة للجميع » يمثل فيـه مختلف الأجهزة الحكومية وغير الحكومية ، متحـرر من القيود الروتينية ، يتـــولى التنسيق والاشراف والمتابعة ، وادارة الحملة على مدار العام ٠

٣ ـ وضع برنامج قومى للتدريب يتناسب مع التزايد المستمر فى عدد المكتبــات العـامة المشتركة في الحملة بمـا يوفر الخبرات اللازمة للتعامل مع الطفل ، وخلق جيــل من المدربين المؤهلين بالاشتراك مع جهات محلية وعالمية ٠

★ ويشـــيد المجتمعون بالمســتوى العلمى الرفيع للأوراق والمساهمات التى قدمت خـلال جلسات الندوة ســـواء من الخبراء الدوليين ، أو المصريين ، وكذلك بثراء المناقشات التى دارت فى جلسات العمل والتى أدت الى القاء الضـوء على القضايا الجوهرية المتعلقة بموضوع الندوة كما يسجل المجتمعون امتنانهم العميق للسيدة سوزان مبارك على ما أعطت لهذه النـــدوة من فكرها ووقتها ومتابعتها الشخصية فكان لذلك أكبر الأثر فى انجاحها ٠

كما يسجل المجتمعون تقديرهم لحسن الاعداد والتنظيم والتنفيذ لهذه الندوة من جانب لجنـة السير المكونة من أعضاء جمعية الرعاية المتكاملة. ويتقدمون أيضـــا بالشـــكر العميق للخبراء والجهات الدولية على ما قدموه من عون ومساهمة علمية رفيعة ٠

الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد

« رسالة ماجستير »

اعداد: إبراهيم حسين　　　　عرض وتحليل : مصطفى جاد شعبان

تعد هذه الدراسة واحدة من الدراسات الهامة فى مجال الفولكلور التى اهتمت بالتحديد الموضوعى من ناحية والمكانى من ناحية أخرى ..

وصاحب الرسالة الأستاذ ابراهيم حسين واحد من الباحثين فى مجال الفن التشكيلى .. الذى ارتبط بحركة الفولكلور المصرى منذ أن كان دارسا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٦ ، ثم خبراته الطويلة كباحث بمركز دراسات الفنون الشعبية ، ثم معيدا بالمعهد العالى للفنون الشعبية . ولم يأت اختياره لموضوع بحثه بمجرد فكرة طرأت فى ذهنه عن طريق الصدفة .. بل انه أخذ يتتبع موضوعه ـ الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد ـ منذ أول زيارة له الى الوادى عام ١٩٦٦ ثم فى عام ١٩٧٩ ثم فى ١٩٨٤ مسجلا التغيرات التى حدثت للزى الشعبى فى المنطقة وراصدا لجمالياته ووحداته الزخرفية .. حتى تأكدت لديه ضرورة الدراسة فى هذا الموضوع الذى يعد بحق بداية الريادة العلمية فى دراسة الزى الشعبى المصرى من منظور ابداعى واجتماعى فى آن واحد .

وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأساتذة : **الدكتورة علياء شكرى** الأستاذ بكلية البنات . جامعة عين شمس وعميد المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . والأستاذ **صفوت كمال** خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . **والأستاذ الدكتور محمد الجوهرى** الأستاذ بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ونائب رئيس جامعة القاهرة . **والأستاذ الدكتور حماد عبد الله حماد** عميد كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان .

والرسالة تتألف من ثلاثة أبواب ، بدأها الباحث بعرض للاجراءات المنهجية للبحث ، حيث تعرض لمشكلة البحث وأهداف الدراسة .. ثم الدراسات السابقة التى أجريت فى مصر والوطن العربى ، وانتقل بعدها الى الحديث عن مجتمع الدراسة « واحات الوادى الجديد » من الناحية التاريخية ثم رصد الظاهرات الثقافية لمجتمع الواحات المعاصر مشيرا لعوامل التغير التى طرأت على المجتمع وأثرها على الأزياء .

وقد توسل الباحث بمنهجين علميين فى التعامل

مع موضوعه وهما : المنهج الفولكلورى والمنهج الانثروبولوجى ·· ويسجل الباحث الدافع الذى جعله يعتمد على **المنهج الفولكلورى** قائلا : « لما كانت الدراسة تقوم أساسا على الأزياء الشعبية · فان اتخاذ المنهج الفولكلورى الذى يتمثل فى النظرة التاريخية ، والجغرافية ، والسوسيولوجية والسيكولوجية سبيلا لتحقيقها أمر ضرورى · وقد كانت لدراسة الجانب التاريخى للمنطقة من حيث تطورها الثقافى وأثر الثقافات المتعاقبة عليها وعلى أزيائها العمق الذى حقق الوصول بالدراسة الى الكشف عن الموروث الثقافى فى أزياء المنطقة والذى تمثل بشكل أساسى فى تتبع النمط الرئيسى لأزياء المنطقة وهو الجلباب · حيث تبين أنه عنصر موروث من الثقافة المصرية القديمة » ·

أما المنهج الانثروبولوجى وأدواته فقد أفرد الباحث له عدة صفحات مشيرا لأهمية استخدامه فى جمع ورصد مادته عن طريق الصور الفوتوغرافية واستخدام الأدلة وتدوين الملاحظات والتسجيلات الصوتية وأساليب الملاحظة المباشرة والمعايشة فى التعامل مع الرواة ·

وركز الباحث فى الباب الثانى « **أزياء الحياة اليومية والعمل وملامح التغير** » على تصنيف الأزياء الشعبية الى أربع أنماط : أزياء الحياة اليومية للرجال/أزياء الحياة اليومية للنساء/أزياء الحياة اليومية للصغار (دون سن البلوغ) / أزياء العمل (للرجال والنساء) · واهتم فيها برصد ملامح التغير فى الزى ، وموضحا أيضا مفردات الزى فى الحالات الأربع فزى الرجال ـ الصيفى ـ على سبيل المثال يتألف من : الجلباب الرجالى البلدى/القفطان/الصديرى/القميص الداخلى/السروال/غطاء الرأس/النعال (الأحذية) · وتضاف التلفيحة ـ وهى مصنعة بنظام نسيج التريكو من القطن أو الصوف ـ فى فصل الشتاء ، أو الشال الصوف بالنسبة للمتزوج حديثا « وقد يستبدل الجلباب المصنوع من قماش القطن بآخر مصنوع من قماش الصوف بالنسبة لمن تتوفر لديه القدرة المالية · ومن لا يتوافر له ذلك فإنه قد يلجأ لارتداء أكثر من جلباب ، الواحد فوق الآخر فوق الملابس الداخلية » ويمضى الباحث فى هذا الباب شارحا بدقة أجزاء كل زى مستعينا بالرسوم التوضيحية والصور ، ومبينا أثر عوامل التغير على شكل الزى ووظيفته مشيرا الى **أنه « نتيجة** لانتشار التعليم الرسمى والحرص على الالتحاق بالوظيفة ، الى جانب تأثير عوامل التغير الأخرى لم يعد هناك التزام أو الزام بنمط أو شكل محدد من الأزياء كزى للحياة اليومية · حيث أصبحت المقدرة على الشراء ، وما هو متاح فى الأسواق ، الى جانب ما يحضره العائدون من رحلات العمل أو الحج أو العمرة · هما الفيصل فى تشكيل أزياء المنطقة » ·

ثم ينتقل بنا الباحث الى « **أزياء العمل** » موضحا العلاقة بين أزياء العمل والحياة اليومية وملامح التغير ·· وارتباط زى العمل بالحياة اليومية يتضح هنا من خلال رصد عوامل التغير ، حيث أنه لم يكن هناك أزياء مخصصة للعمل فى الوادى الجديد قبل التعليم الرسمى والالتحاق بالوظائف ، ولذلك فان زى الحياة اليومية هو نفسه الذى يرتديه الرجل أو السيدة عند التوجه للعمل ·· ولا يزال ذلك سائدا بالنسبة لمن لم يلتحقوا بالوظائف الرسمية وبخاصة كبار السن ويشير الباحث ابراهيم حسين لهذه النقطة بقوله « ·· بعد الانتظام فى التعليم الرسمى الذى قد يصل الى درجاته العليا · والالتحاق بالوظائف المتنوعة المتدرجة · أصبحت الوظيفة تفرض الزى الذى تؤدى به وأصبح مفهوم زى العمل « هدوم الشغل » واردا فى مجتمع واحات الوادى الجديد رجالا ونساءا ذلك لمن التحق بالتعليم والوظيفة وأيضا من عمل منهم ببعض المهن المستحدثة على مجتمع الواحات · لكن ذلك لم يمنع وجود بعض مفردات الأزياء التقليدية ضمن أزياء العمل لبعض الوظائف الصغيرة » ·

ثم يعرض الباحث فى **الباب الثالث** لأزياء المناسبات الاحتفالية واتبع التصنيف نفسه الذى نهجه فى الباب السابق ، حيث قسم الأزياء الى أزياء خاصة بالنساء ·· وأزياء خاصة بالرجال · بيد أننا نلمح اهتماما أكثر فى هذا الباب بأزياء النساء ، حيث أفرد الباحث لها ثلاثة فصول متتابعة : الأثواب النسائية المطرزة/النماذج المتمثلة لمناطق الأثواب النسائية المطرزة/دراسة تحليلية تفصيلية لثلاث نماذج مميزة من الأثواب النسائية المطرزة · ويسجل الباحث الدافع الذى جعله يهتم بهذه الناحية مشيرا الى ان الأثواب النسائية المطرزة ظلت لفترات طويلة تمثل نمطا ثقافيا مميزا فى

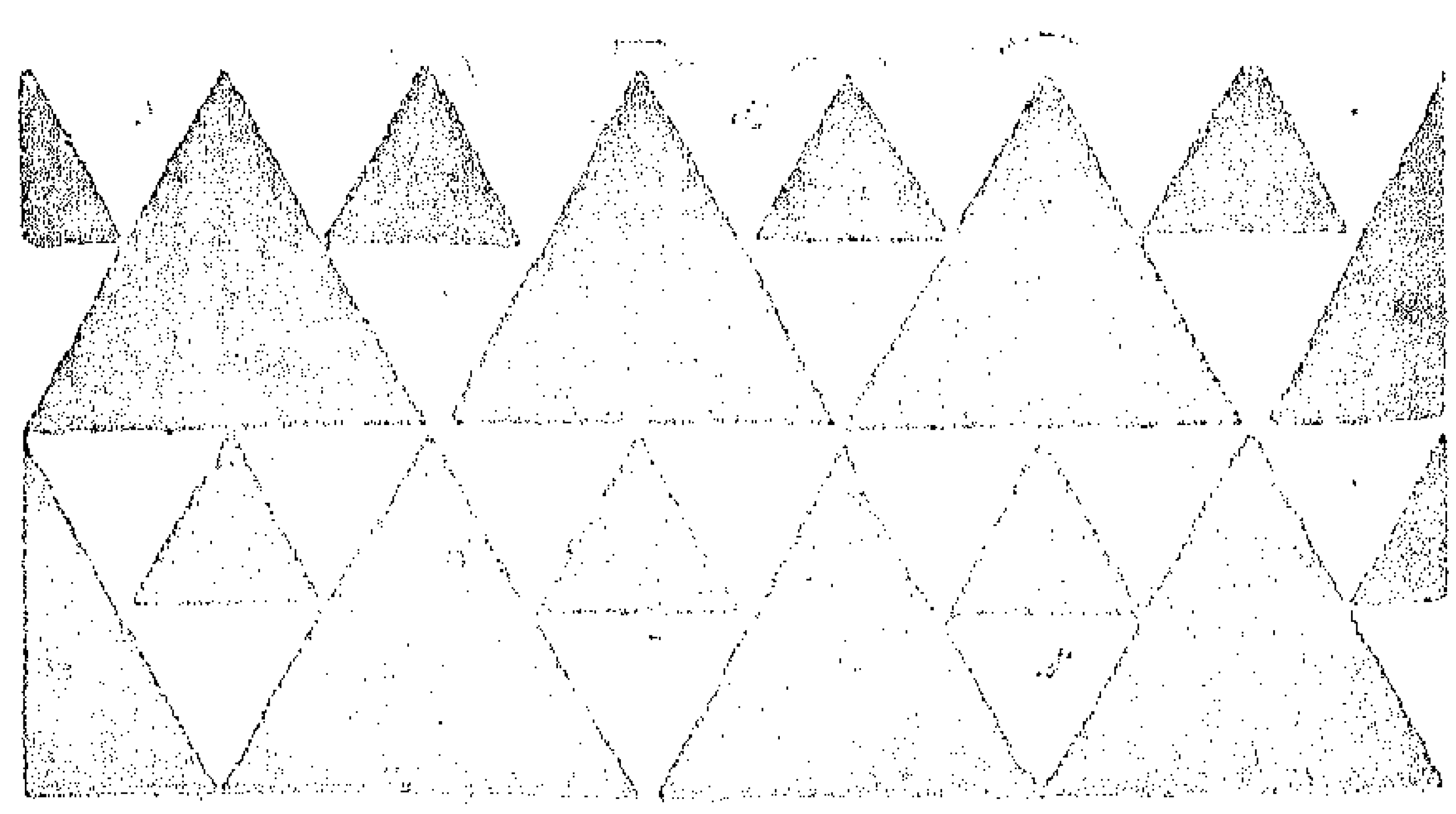
الثقافة التشكيلية فى مجتمع واحات الــوادى الجديدة ٠٠ وفى ظل التغيرات التى شملت المنطقة بات من الضرورى دراســة هذه الأنمـاط قبل اندثارها ٠

وفى ختام الرســالة توصــل الباحث ابراهيم حســين لبعض النتائج كان مــن بينهـــا أن مجتمع الوادى الجديد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة ــ وبخاصة وادى النيل ــ فى استجلاب مايلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه ٠٠ وأن هذه الأزياء تميزت بعدد غير قليل من ســمات الموروث الثقافى المصرى ٠٠ **كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف النســاء المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضــارى المصرى المتصل** ٠ ورصد الباحث فى نتــائج الدراســة التنويعات **التى حدثت على** نماذج الأزياء فى المنطقة الواحدة وأشار الى واحات : باريس/الخارجــة/ بلاط (الداخلة)/القصر (الداخلة) ٠

ويختتم الباحث ابراهيم حسين دراسته بقوله « ٠٠ باعتبار أن الأزياء الشعبية ــ موضــوع دراستنا ــ فرع من الفنون التشكيلية الشــعبية فانه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها ــ خاصة عند دراستها ــ حتى وان أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام » ٠

وألحق الباحث برسالتــه ملحقين مهمين الأول **خاص بتجربة الكمبيوتر ، وأهميــة التســجيل بالرسم الدقيق يدويا** ، أما الملحق الثانى **فهو عبارة عن كشاف المصطلحات والألفاظ الدارجة والشائعة فى منطقة الدراسة** ٠٠ وهذا الكشاف يعد مدخلا مهما للباحثين فى المستقبل ممن يريدون دراســة المنطقة فى أى من مجالات الابداع الشعبى ٠

وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الباحث درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير ممتاز وأثنت على جهده العلمى فى اعداد مادة دراسته ٠



In G. Abdel-Rahim's music we find a serious attempt to create a real synthesis of the two musical worlds, Egyptian and western. He is equally at home with new emotions and meanings, reviving their valuable traits, orienting them to serve expressive functions in his own individual idiom.

This brief survey of traditional and folk idioms, in the music of a few Egyptian modern composers, is by no means comprehensive, but it hopes to shed some light on some representative differing attitudes and approaches.

★★★

for solo singer, men's choir and "Nay" is a rare work of Islamic religious music, deeply rooted in the atmosphere of Quran chanting but with a new polyphonic texture.

The "Dawr" by Mohamad Osman which he composed for choir and Orchestra is one of the most ambitious ventures in the modern use of the traditional idiom. "Dawr" is an old slow ornamented vocal monodic form, popular in the last century and Mohamad Osman (- 1901) its composer was a very talented melodist. G. Abdel-Rahim was strongly attracted to Osman's beautifully rounded melodic contours, so he preserved the original melodies.

Here the melodies were preserved textually, while Abdel-Rahim provided a rich web of choral modal singing. The substance of his contrapuntal treatment is derived from the original "nahawand" melodies (a mode similar to C minor Osman's middle section modulates to the microtonal mode Rast (c d e f g a b c), and Rahim adheres to this modulation, in a new unprecedented venture of writing a fugato section, for the four leading strings in the mode Rast. This "neo classic" work, if it could be called that ,is of great originality and richness : it is one of the significant works of modern Egyptian music.

As in the case of recreated folk music, one can safely say that Gamal Abdel-Rahim has achieved something similar with the traditional idiom, in his cantata "Awakening" or (Al Sahwa) (also known by its German title Erwachen, for baritone, choir and orchestra. The poem set to music is by a famous figure in modern Egyptian poetry : Salah Abdel-Sabour .It is a message of hope and an affirmation of the glory of the life and the power of poetry. The first part opens with a lyrical introduction in which the poet addresses his "beloved one", explaining to her, how he kept his love of life despite many hardships. The choir then begins a major section relating, in vivid irregular rhythms and colourful melodies, the dreams and fears of the poet's childhood in village, when his mother used to soothe and call him to sleep, in the Prophet's name (common words of benediction). The sudden death of his brother who was laid in earth-to the Prophet's name — is the core of the poetic experience, that opened his eyes to the glory of life and to the power of his pen and his words.

Out of bereavement hope is born, and the work concludes with a reflective lyrical baritone solo, with shimmering orchestral colours.

Here the old modes have been freed from the strict traditional usage, and treated as tetrachords that he charges with deep expression, in a rich texture that is harmonically and contrapuntally rooted in the modal character. This is a novel treatment of traditional melodic material, and the frequently changing metres and irregular rhythms, fulfill a prosodic and expressive function and adapt to the needs of the classical Arabic poetry.

(As to the higher level of *"Recreation of folk music"*, examples abound in the music of G. Abdel-Rahim, from the "introduction and Rondo Baladi", to some of the variations in the "Variations on an Egyptian folk Song", to the "Jubilant Dance" (Sahba) all for orchestra or the "Duo for Violin" and "Cello" to the Ballet "Hassan and Naima" etc. This is ballet music on a countryside true love tragedy from the 30s. The beautiful Naima and the signer Hassan fall in love but the social status of her family would not allow any relationship with a mere village singer. When Naima's relatives kill Hassan at the end of the first tableau, she mourns him (2nd tableau) and in her bereavement she dreams of their wedding, the sad truth comes back at the end of the third tableau, and the music ends on the dark strains of the killing at the end of the first tableau. Here the composer created in the second tableau entitled "Naima Mourns Hassan" – a very sombre melody heard from the cor anglais, so typical of the sad laments of peasant women in upper Egypt, that it sounds like a real folk song.

This Nubian folk lamentation must have inspired him in creating it. Nevertheless, we do not find any physical resemblance. This music is written for a small ensemble with a large percussion group with western (vibraphone, marimba and triangle) and Egyptian folk instruments (i.e. bandir, duff, mazhar, galagil etc). The wind instruments are chosen, and directed, to sound as much like folk instruments as possible.

For the first time we find G. Abdel-Rahim writing a heterophonic texture, inspired by the heterophony of peasant's music. The whole atmosphere is charged with emotions of sadness and grief.

Modal tunes and complex rhythms prevail, and it is immediately felt that this music stems from an eastern somewhat primitive culture, there are no traces of clear western influences but the folk spirit pervades the whole work and accounts for its true sense of Egyptian belonging.

We cannot conclude this quick survey without examining this composer's treatment of the traditional idiom. G. Abdel-Rahim has been truly consistent in his approach to his musical heritage, with its two aspects. Numerous of his compositions are inspired by traditional music, even though his idiom is contemporary and modern. Among these are a "Mouwachchah" by S. Darwish, using complex rhythm of 14/4 which he wrote for strings and solo flute, in the same monodic idiom, but only adding string colouring. "Echoes for flute and orchestra" is another work aesthetically, modally and rhythmically traditionaly-inspired, but the texture and colouring are modern. Belonging to the same realm, the "Samaii for orchestra" : "Samaii" being one of the best known traditional instrumental forms, The "Ibtihal" (invocation)

fully orchestrated, in a straight forward major-minor tonalism. Towards the end of the movement, there is a violin cadenza, of an improvisatory nature, with violin pyrotechnics. This recording is performed by his son *Hassan Sharara*, for whom the two violin concertos were written.

Of the second generation of modern intercultural composers, *Gamal Abdel-Rahim is one of the most original composers whose innovations* in the language and aesthetics of modern Egyptian music, are of special *significance, in terms of their relation to folk and traditional idioms....*

The son of an eastern performer and musicologist, he himself study western music in Cairo, and later studied composition in Germany with one of *Hindemith's pupils* : *Genzmer*. He is one of the first Egyptians to have had the meaningful experience of facing the two musical worlds, eastern, and western, and having come to terms with both. The synthesis that he has effected, of the essence of Egyptian music-folk and traditional — with western music, resulted in a very individual, truly intercultural idioms, inspired by the essence of his national heritage, as well as by the achievements of contemporary western music.

Folk music, whether the rural, urban, Nubian or other types, has been a driving force in his oeuvre throughout and in all its levels set out by Bartok : (a) simple harmonization, preserving the original folk tune. (b) Variation on a folk theme, differing in the degree of their freedom, c) The free treatment of folk material, melodically and rhythmically in imaginative original ways. d) "Recreation" of folk music, that is when the composer assimilates the folk spirit completely, so that his original creation sounds like quotations from folk music. There are numerous examples of each level in Gamal Abdel-Rahim's music, but we will examine briefly here, an example of the free treatment of folk material and another work of "recreated" folk music.

A striking example of "free treatment of folk material, on that level, is the "improvisations on a Pedlar's Tune" for unaccompanied cello (1982) This work sums up many significant traits of his personal mature idiom. It is composed in a folk and traditional mode containing 3/4 (4) tones typical of Arab music, the mode "Bayati".

The original tune was retained from childhood experiences in a coastal area. Here the simple melody is transformed into a work of art of great depth and fantasy, with some novel and beautiful sonorities from the solo cello.

What is more significant however, is the ambitious step taken by the composer in deriving his polyphonic material, from the essence of the modal melody. He does not impose any western scales but creates his own texture from the same material of the original mode. This is also a significant revival of the improvisational spirit that was getting lost.

---

(4) The 3/4 tone is based on an equal tempered scale of 24 quarters.

cato strings. Then comes the original melody with a light harmonic accompaniment. After other statements the men's voices heard, answered antiphonally by women's voices, then an orchestral interlude of a light contrapuntal texture, and ornamentation leads to several choral entries.

The tune of the middle section profusely ornamented is played by full orchestra with light contrapuntal treatment now in blocks, while choral entries follow interspersed with orchestral interludes, leading to a final return of the refrain "Lamma bada".

Khairat's treatment of folk music was even less obtrusive, in his five movement Suite Folklorique/op. 21 he managed to preserve the original atmosphere of most of the folk songs, but in two cases only, he gave a strong military-like character to two originally soft and nostalgic songs (3) The texture is usually sparse, and modulations are rare and cautious, following the classical patterns. "A Sweet Dove" is the example chosen, it is a well-known tune in which he preserved the mode "Agam", (F major), but added light touch of Higaz (with augmented Second) to the second sentence. The turn is exposed by woodwind (bassoon and flute) against a light pizzicato counterpoint from strings. After other statements, in the same mode, comes an imitative coda, to wind up this little delightful piece.

Most composers of the second generation of nationalist, intercultural tendencies, have been involved with folk and traditional idioms, from different angles, some to provide their music with a specifically Egyptian flavour, others went further, in attempting to derive the substance for their new idioms from them.

Of the first group *Atiyya Sharara* (1922-), is an active composer, who began his musical career as a virtuoso violinist in the eastern fashion. He later turned to composition, writing mainly concertos : two for violin, one for "Nay". (the Egyptian reed flute, one for "Oud", or lute, and lately a cello concerto. Besides he composed several short pieces, another choral-orchestral setting of the mowachchah Lamma Bada (of which we have just played the version by A. Khairat), as well as an "oriental fantasy for lute and qanun" for ballet, etc. The first movement of his second concerto for violin, is based on two contrasting folk thems, one a simple three-note moditif, and the second a more melodious tune. The first comes from a crude song from the south (i.e. upper Egypt), and the other comes from the delta area. The second melody takes the upper hand, and soon after the introduction, this melody is heard accompanied by an ornamented simple rhythmic pattern, played by local percussion instruments, then it is heard in numerous figurations and sequential treatments, from the violin and the orchestra alternately. The musical texture is simple. But colour-

---

(3) "Atshan ya sabaya" and "Bafta hindi".

Technological advances have proved positive in giving the efforts of collection, recording and documentation of folk music, a meaningful push.

Field expeditions, audio and video recordings of songs and dances for publication, were organized, starting with the fast-changing areas such as Nubia, (before the Unesco's efforts to move the Abu Sinbel Temple).

For the first time recordings of representative examples of folk songs of different regions were made available to scholars and composers, only from the late sixties.

Traditional music did not suffer from distortion or faking as in the case of folk song, been it was looked down upon by the westernized intelligentzia, and neglected by the media. This situation was easily reversed by the Ensemble for Traditional Music which revived the latent spiritual relation to that heritage and achieved such a success that it became the model for several other similar groups.

Different approaches to folk and traditional idioms in modern composition :

What we now call intercultural music began in Egypt with the first generation of pioneers, around the forties.

Three main figures, a lawyer and an architect, and an agriculturalist decided to make composition — in the western sense — their occupation. *Youssef Greiss* (1910-1963) *Hassan Rasheed* (1969), *and Abu-*Bakr Khairat (1910-1963) were enthusiastic amateurs. We have here to concentrate on one of them, the architect A Khairat, who played an important role in the music of the country, by changing his compositional style to a national Egyptian idiom in the fifties and by planning buildings the complex of art colleges known as the "Academy of Arts", but more important still, by his position as first dean of the Cairo Conservatoire (1959-1963). Khairat's interest in traditional music producted two important works among others : the orchestral choral arrangement of the traditional and old and anonymous "Mouwachachah" (1) : Lamma bada Yatathanna. This was a landmark for the first generation, and the new version was welcomed by audiences. thirsty for listening to their old classics in a modern treatment, and when the new Sayed Darwish Hall was inaugurated in 1967, this work was chosen for the opening gala concert, conducted by Charles Munch.

The mode of this old song is "Nahawand" a scale similar to C minor, but the rhythm is the complex 10/8 rhythmic pattern called "Samaii thaqil". $(3 + 2 + 2 + 3)$:

This pattern is heard at the beginning from two local percussion instruments, then an original melody is heard from woodwind with some stress on the typical augmented second of the mode "Higaz", over pizzi-

sum up, his style reveals the musical bewilderment caused by the encounter with western music-especially when he used an arrangeur (2) to harmonize and orchestrate his songs from the forties. an attitude verging on cultural surrender.

It was not until the mid-century, that the real value of traditional and folk music, as a driving force in a cultural revival, was recognized once again. Ironically enough, it was the nationalist intercultural composers — and not the monodic song composers — who became aware of the need to relate to traditional and especially folk music, in their efforts to create a new intercultural specifically Egyptian music, expressive of the national ethos. yet capable of being understood and appreciated outside its originating country.

But when the tide turned, around the fifties, in favour of the indigenous idioms, were they still intact, authentic and available ? Although both traditional and folk idioms regained their legitimate place in Egyptian culture, the period of recession in the first part of the century had its toll on them. Both idioms lost some — to put it mildly — of their authenticity, because they had been threatened by a multitude of influences, Infiltrating through the mass media, and also by some unhealthy attitudes.

Let us look at the position of traditional and folk music around the mid century i.e. the period of the rise of the first nationalist school of composers and how did those idioms come to play a role in modern Egyptian composition later.

A main spiritual and cultural change was the new awareness around the mid-century of the value of the Egyptian musical heritage-with its two components as the basis of an Egypian cultural identity. The urge for self-assertion went hand in hand, with the struggle for liberation and independence, prevailing since the second decade (the 1919 revolution) and culminating with the 1952 revolution. This climate generated a real cultural revival, and two historical steps were taken in that direction : a) the foundation in 1957 of a Centre for Folklore (the first in the Arab world), b) the creation by the Ministry of Culture, of the State Ensemble for Traditional Music in 1967, in a bid to preserve this valuable heritage, threatened under pressure from the new trends the widely-spread commercial popular songs. These two steps came as a "rescue operation". because fast urban and cultural developments were endangering folk music increasingly. Both frail and delicate arts — formerly spread by rote — could not have resisted for long, if it were not that "rescue operation" which turned the tide.

q

(2) Andrea Rider (a Greek), has his arrangeur, for several years, until his death in the seventies.

duced by a master of traditional music : *Sayed Darwish* (1892-1923) a prolific and greatly talented monodic composer. Audiences were enchanted with his vivid, true expressive vocal settings, the skilfull musical characterization — quite new to them — and the rich range of feelings : patriotism, love, comedy and parody (with socio-political inferences) drama and action. His great achievement was his ability to expand the frontiers of traditional and folk idioms, by changing the slow over-ornamented and repetitive (traditional) vocal style, expanding its frontiers to embrace this throbbing living new music.

On his premature death, at 31, he had revolutionized the vocal music, "within" the inherited framework of "monodic" music, and without imposing any outer or western elements, or in other words outside the domain of the yet unknown "Interculturalism". He is regarded as a national hero (1).

This revolutionary approach was not kept up after Darwish's death. Later monodic song composers i.e.m. El Qassabgy, Zakariya Ahmad and Riad El-Sonbaty, have left a valuable heritage in which the three masters developed interesting features of traditional music always still within a monodic idiom. But the figure which dominated the Egyptian musical scene in popular vocal music from the 3rd to the 8th decades of the century, was *Mohamad Abdel-Wahab* (1902-1991) whose tendency throughout his long and prolific career, was more to western music, than to traditional or folk music. His far — reaching daring innovations, demonstrate clearly the extent of the western influences infiltrated in his essentially monodic music, such as : Latin American dances (rhumba, tango etc.) — orchestral (brass and bass) instruments, with a traditional ensemble (which he later developped into a big quasi — western orchestra of light music — a predominant tendency towards major/minor scales, rather than traditional modes-quotations (often literal) of motifs and melodies from the western classics (including Beethoven's fifth symphony etc.)

.....One of his most successful attempts in traditional forms is his only "mawal" Fil bahr", from "The white Rose" his first film.

His tremendous success owed much to his voice, and to his business prowess. To some critics and musicologists, Abdel-Wahab's songs were a dangerous form of hybridization, a melange, and not a blend, of two divergent musical worlds. To the public, in Egypt and some Arab countries, he was the king of Egyptian music "Musician of the generations !"

The tremendous popularity of his music resulted in a recession of the traditional modes and most of the valuable complex rhythms. To

(1) The Egyptian national anthem was adopted from one of his songs.

TRADITIONAL AND FOLK IDIOMS IN MODERN EGYPTIAN COMPOSITION

DR. SAMHA EL KHOLY

Historical survey: Traditional and folk music have been — until the beginning of this century — the only musical fare of non western and third world countries. The traditional music was performed, in Egypt, for the entertainment of the middle and upper classes, whereas folk music was created and practiced by urban and rural lowed classes, enjoying a healthy interaction with their public (as yet untouched by alien influences) traditional and folk music coexisted peacefully — with no other idioms challenging them — developing their own lines.

This blissful state was strongly shaken when modern technological advances and mass communication media, brought to their very threshold, widely diverging musical cultural influences. The resulting encounter amounting to a collision, disrupted the natural relation of the traditional and folk heritage with society, a disruption whose symptoms were present from the early decades of this century onwards. When other forms of musical entertainment appeared, traditional and folk-music were no longer cherished as the only valid idioms

One of the most popular genres dating back to the second decade was the Operetta, — as it was known then in Egypt — emerging as an offshoot of the new thriving theatrical movement. The operetta was a lyrical play of a light comic nature. This genre was first intro-

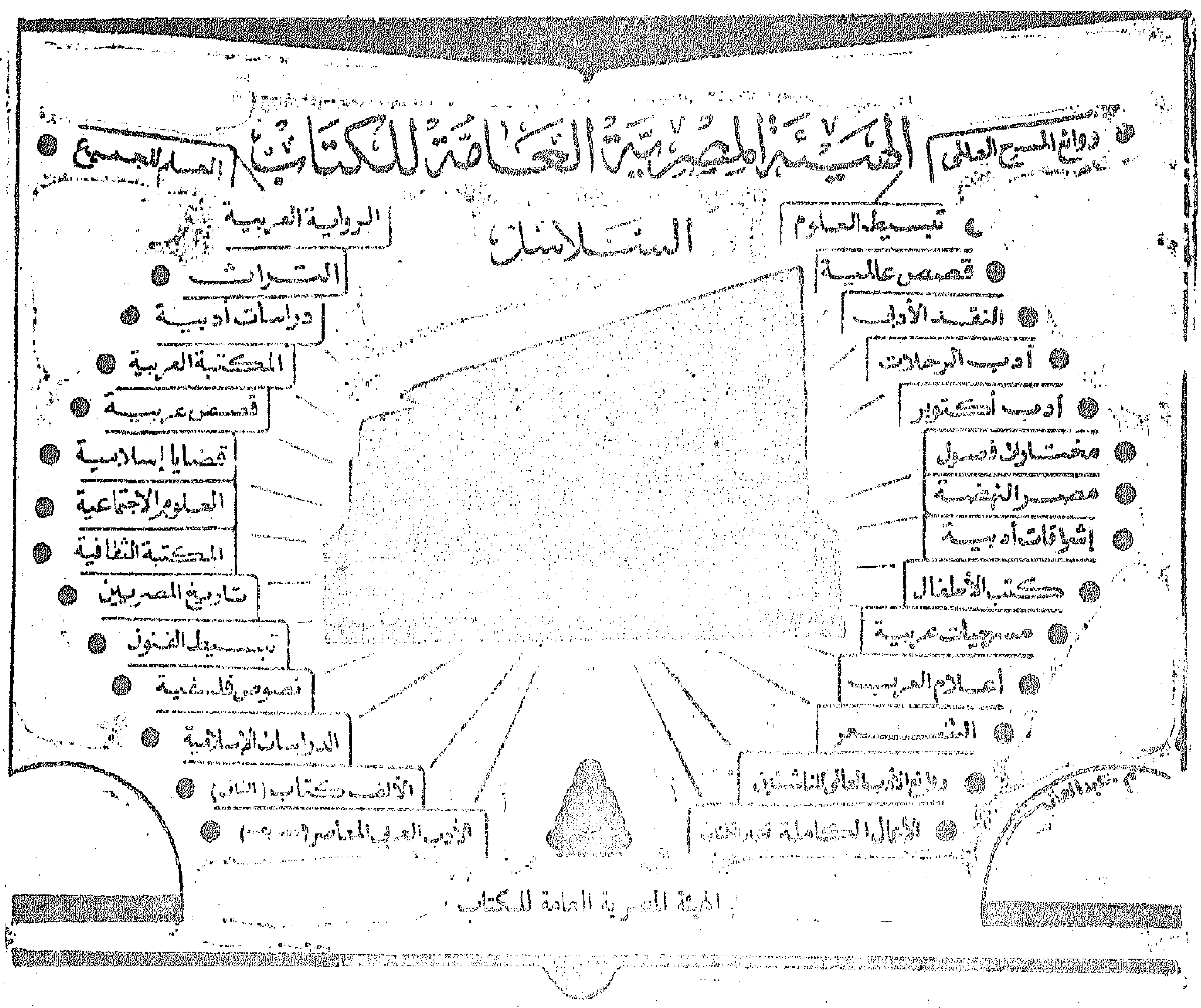
* Second International Symposium New Intercultural Music. London, April, 1988

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ

ت : ٧٧٥٠٠٠

●● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى المسرح وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية : ـ

فصول ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشعبية ـ العلم والحياة ٠

رئيس مجلس الادارة

ا ٠ د ٠ سمير سرحان

lished by Galal Ed-Din Rumi in Turkey (13 c.) called "Mulawiya".

In the *"Folklore Library", Prof Dr. Abdel-Ghani El-Nabawi El-Shal presents an analytical review of Dr Hani Gaber's book entitled "Folklore and Field Work Guide ... Introduction to the Study of Material Culture Part* 1".

The book includes a variety of aspects enriching folklore studies and making it a source of serious research. It also presents a scientific method of research for field workers.

★★★

Mr Shams El-Din Moussa, also, reviews Prof. Shams El-Din El-Haggagi's book entitled "The Birth of the Hero in the Folk Sirat". The book is a serious field-work study of a number of Arabic Folk Sirats, paying particular attention to the birth of the hero-figure in the "sirats".

★★★

In the *"Folklore Tour", Dr. Kamal El-Din Hussein reports the proceedings of the International Symposium on Reading for All : Future Look, held by "Egypt IBBY Section" in Cairo in the period from* 1st *to* 3rd *June* 1992.

Ten international experts were united from IBBY, as well as representatives of the supporting international bodies such as : UNESCO, UNICEF, the British Council, the Fullbright Commission and the French Cultural Centre in Cairo etc. In addition, ten Egyptian experts of various specializations (among which folklore formed an aspect), participated in the sessions and workshops.

It is worth noting that GEBO has published the Processings of this Symposium in English and in Arabic language.

In "Folklore Tour", *Mr Moustafa Shaaban Gad presents a review of the M.A. Thesis submitted by Mr Ibrahim Hussein to the High Institute of Folklore in Cairo.*

The thesis entitled *"Folk Costumes in Al-Wadi al-Gadid"* has been accepted by the comittee of examiners : Prof. Dr. Aliaa Shoukri, Prof. Safwat Kamal and Prof. Dr. Mohammed El-Gohari. Prof. Dr. Hammad Abd Allah.

Finally, *Prof. Dr. Samha El-Kholy presents a study in English on "Traditional and Folk Idioms in Modern Egyptian Composition", which was read to the Second International Symposium. New Internatural Music)* in London April 1992.

Prof Dr. Samha El-Kholy writes that what is now called intercultural music began in Egypt with the first generation of pioneers, around the forties.

Egyptian modern composers were attempting to create a real synthesis of the two musical worlds — Egyptian and western. This survey of traditional and folk idioms presented by *Dr. Samha El-Kholy sheds light on some representative though differing attitudes and approaches existing in modern Egyptian music,* to folk and tradional idioms.

rature". He emphasizes the fact that fables are much older than those of Ibn al-Muqaffa and Aesop. Fables had been narrated by Sumerians, and some of them have been recorded during the reign of Ur's 3rd Dynasty in the last century of the third millennium B.C. Fables had also been known and spread widely among the people during Babylonian times.

Prof. M. Mekkawi, then, deals with five fables. He comments, analyses and compares various versions of these fables objectively and comprehensively.

Dr. Waleed Munir writes about proverbs : their forms and vocabulary. He points out the fact that the word "Proverb" in Arabic is derived from "similar to" and yet is sometimes used to express contrasts between one proverb and the other.

He also discusses the problems of rhythm and paradox in the construction of the "Proverb — phrase". It is worth nating that the writer presents a linguistic study of proverbs.

Next, *Dr Mursi El-Sayed Mursi El-*Sabbagh discusses the relationship bet*ween folk narration and literary narration.* He, first, distinquishes between "Formal literature", "Vernacular literature" and "Folk literature". He come to the conclusion that folk literature is the literature chosen by the people reflecting their collective feelings and playing the role of art in life.

★★★

Prof. Mahmoud El-Nabawi el-Shal discusses the relationship between "Primitive Arts" and "Folk Arts". He defines "Primitive Arts" as being the forms of production and expression made by the primitive man in the earliest stages of human life. It is through their development and the accumulation of human experience that "Folk Arts" come to existence.

Prof. El-Shal deals with various types of folklore, pointing out the effects of environment, time and functions upon them.,

Next, Mr. Amgad Hassan Mansour writes about "Egyptian Folklore in the Cinema". He deals with a number of modern Egyptian films which were based upon certain ballads and narrative songs — pointing out the fact that folk narrative can be considered a source of inspiration for the Egyptian cinema.

Mr. Mansour deals with films such as "Hassan and Naima", "Yaseen and Baheya", "Adham El-Sharqaui" and "Shafiqa and Metwalli", shedding light on the differences between the original ballads and their film versions.

Ms Wedad Hamed presents a fieldwork study of the "Arab House" used by the nomads of the North-western coast of the Egyptian Western Desert. This area includes a variety of towns and villages where nomadic tribes have to adapt their accomodation units to the environmental conditions.

Next, *Ms Manal Zaghloul writes about "The Costumes of 'Al-Tannoura" Dance"* which is a fragment of a study written under Prof. Safwat Kamal's supervision. Ms Zaghloul emphasized the concept of cultural continuity in folklore: its connection with the past, and suitability to the present requirements.

The researcher has recorded the kinds of costumes used during the "Al-Tannoura" dance using illustrations and photographs. This dance is related to the old Darwish dance which was connected with mystical movement estab-

THIS ISSUE

This Issue appears coinciding with the fourth death anniversary of Prof. Dr. Abdel-Hamid Yunis — the founder of this periodical and one of the great pioneers of the Arab and Egyptian Folklore mouvement.

Prof. Dr. Yunis developed the historic-literary trend in the studies of Egyptian and Arabic folk literature, in dealing with the folk- sirat between reality and folk narrative as well as between the documented history and the oral stories of heroes.

Prof. Dr. Yunis has also explored various concepts prevalent in the collective-intellect of the Egyptians, and the values of heroism and courage which form the Arab nature throughout history. His studies also deal with folk-tales, myths aesthetics and folk creativity.

Mr. Ibrahim Hilmi — one of Prof. Dr. Yunis's students — presents a study entitled "Dr Abdel-Hamid Yunis : the Knight of Folk-Sirat Studies" on Prof. Dr. Yunis's invaluable contribution to the field of folklore studies through his M.A. thesis about "Al-Zaher Beibars Folk Sirat" in 1947, and his PhD. dissertation about "Al-Sira Al-Hilaliya" in 1950; as well as his great role in placing folk literature within Humanistic studies in the Universities in Egypt and the Arab world.

Prof. Dr. Ahmed Shams el Din El-Haggagi continues his study "The Prophecy or the Fate of the Hero in the Folk Sirat" in which he deals with the role of inspiration, of astrology and ancient books etc., in the life of a folk-sirat hero and how far these aspects determine his future.,

Thus, prophecy, in its various forms — determines the hero's life, leading him to truth and goodness — reaching a stage close to sanctity.

Prof. Safwat Kamal presents his study on "The Classification of Folk Material". He uses the term "Type" as the major term under which are classified "Patterns" and "Forms" followed by "Units" and "Motifs".

Prof. Kamal stresses the point that the "Motif" is the main element in any classification as the basic "Type" is the "Archetype".

Thus, Prof. Kamal provides the scholars and researchers with a concrete method for studying folklore.

Next, Prof. Dr. Abdel-Ghaffar Mekkawi presents a study entitled "Debates and Fables in Ancient Babylonian Lite-

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٤٠ ليرة ، لبنان ١٠٠٠ ليرة ، الأردن ٧٥٠ فلس ، السعودية ١٢ ريال ، اليمن ٣٥ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، ليبيا ١٦٠٠ر١ دينار ، تونس ٢٠٠٠ مليم ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، قطر ٨ ريال ، الكويت ٧٥٠ فلس ، البحرين ٨٠٠ فلس ، الامارات العربية ٨ دراهم، سلطنة عمان ـر١ ريال ، غزة/الضفة/القدس ١٢٥ سنت •

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرشا • وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٤ر٩ دولار للأفراد ، ٨ر١٨ دولار للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد : البلاد العربية ٤ دولارات ، وأمريكا وأوربا ١٢ دولارا •

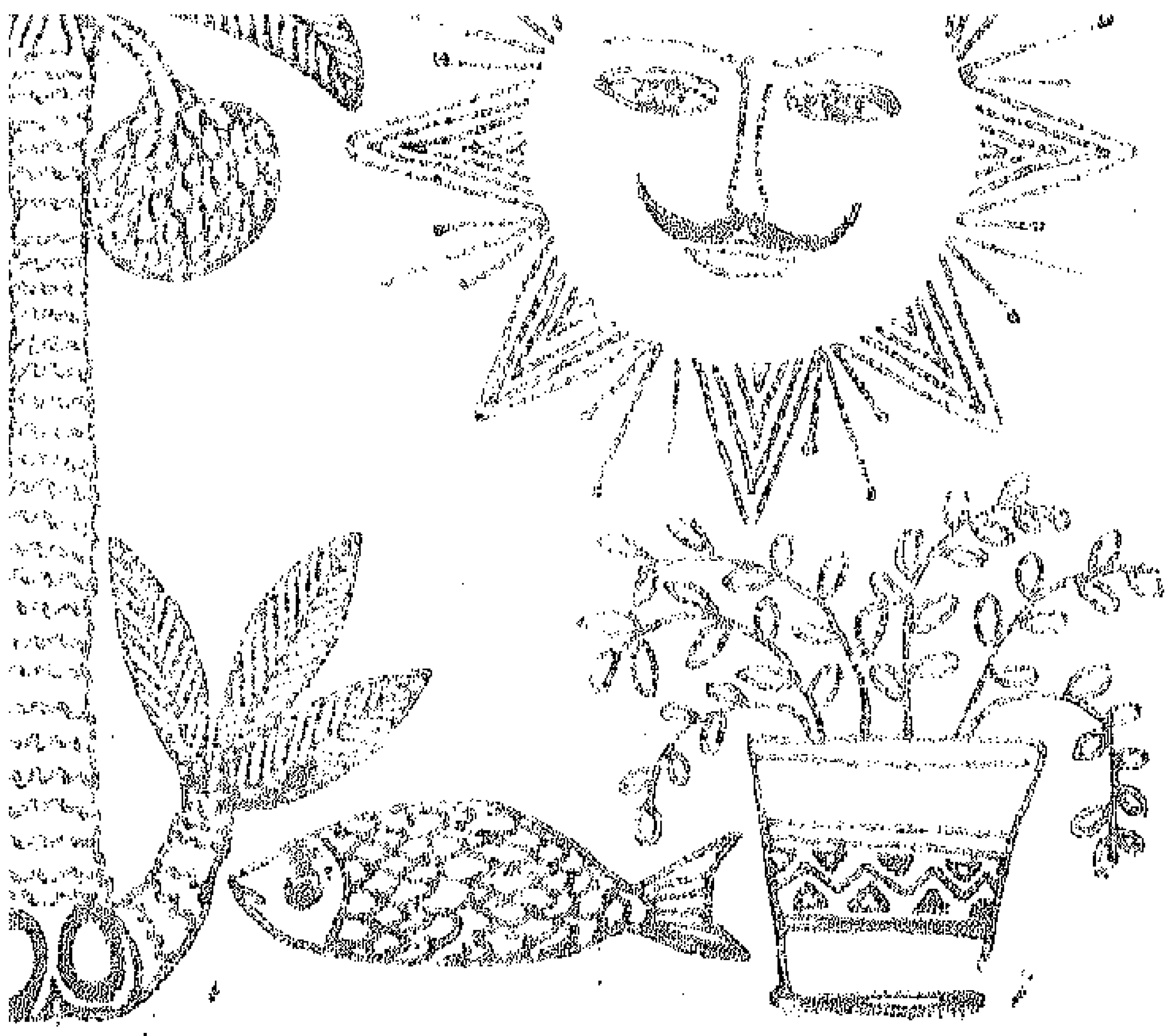
● **المراســلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة • تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ •

A Quarterly Magazine, 37

Issued by : General Egyptian Book Organization, Cairo.

July - Sep. 1992.



AL - FUNŪN AL - SHAĀBIA

FOLK-LORE

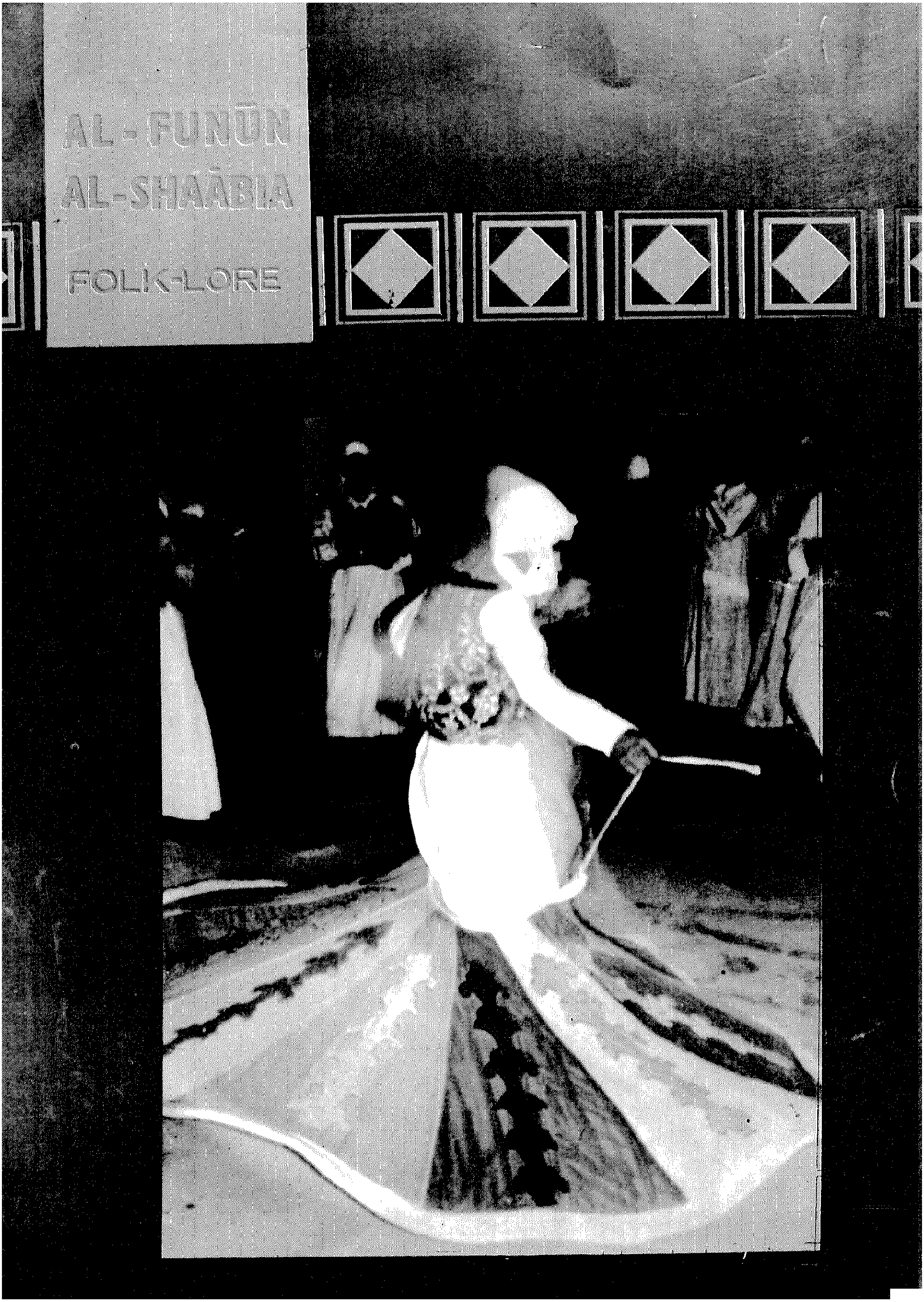
Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رقم الايداع

١٩٩٢/٦٢٨٣


AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

